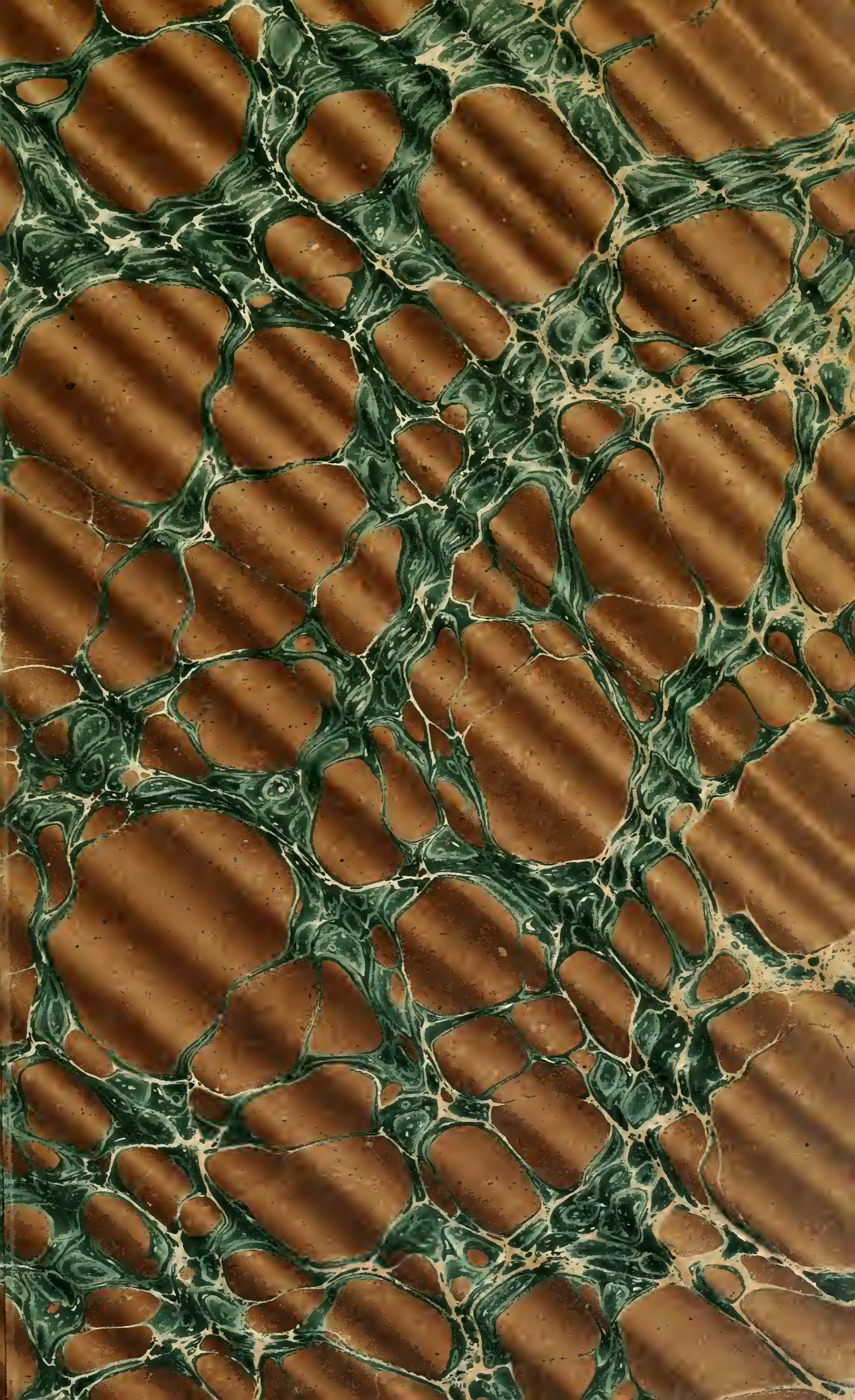






REVUE UNIVERSELLE

DES





UN

# MOBILIER HISTORIQUE

DES

## XVII[e] ET XVIII[e] SIÈCLES.

La Bruyère, qui avait le jugement si fin et si exquis à tant d'égards, a traité fort mal les collectionneurs, parce qu'il ne comprenait rien aux collections. Selon lui, « la *curiosité* « n'est pas un goût pour ce qui est bon ou ce qui est beau, « mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a et ce que « les autres n'ont point ; » selon lui, « ce n'est pas un attache- « ment à ce qui est parfait, mais à ce qui est couru, à ce qui « est à la mode. »

Certes, La Bruyère eût bien changé d'avis, s'il avait pu admirer la collection dont je veux parler ici, s'il avait pu connaître le collectionneur dont j'aime à faire l'éloge. Les objets qui composent cette collection sont rares, sans doute, mais leur rareté ne fait pas leur seul mérite : ils sont beaux, la plupart ; quelques-uns sont parfaits ; de plus, ils n'étaient pas même à la mode, lorsque le collectionneur commençait à les rassembler avec une passion éclairée et délicate, qui s'était éveillée en lui, en même temps que le goût et le sentiment des arts.

Ce n'est pas là, en effet, une de ces collections qui accusent le caprice d'un maniaque ou la prodigalité d'un fou. Cette collection ne s'est formée qu'à force de recherches et de persévérance,

de hasard et de bonheur; c'est un choix merveilleux d'objets charmants, qui avaient été créés par le luxe de nos ancêtres, et il faut entendre, sous ce nom de luxe, tout ce qui contribue à la distinction, à l'élégance, au bien-être et au charme de la vie; c'est un éclatant spécimen de toutes les splendeurs des arts somptuaires, aux dix-septième et dix-huitième siècles, quand Boule et Riesener faisaient des meubles; Berain et Gouthières, des flambeaux; Falconet et Clodion, des pendules; Boucher et Fragonard, des plafonds et des dessus de portes; quand les manufactures de Sèvres et de Vincennes donnaient mille formes et mille nuances à la porcelaine, quand les manufactures des Gobelins et de Beauvais exécutaient en laine et en soie des teintures peintes comme des tableaux, quand de simples ouvriers étaient des artistes, quand chaque pièce d'ameublement pouvait être une œuvre d'art.

Il y a trente ans, un jeune officier d'artillerie s'amusait déjà à réunir une collection de meubles et d'objets d'art historiques, c'est-à-dire ayant appartenu à des personnages célèbres des dix-septième et dix-huitième siècles, et se recommandant, de la sorte, par la tradition de leur origine et de leur provenance, non moins que par le mérite de leur exécution artistique, par leur beauté, leur rareté et leur valeur intrinsèque. Une pareille collection ne s'improvise pas, on le comprend ; elle est le fruit de longues recherches et d'heureuses trouvailles. Il faut dire, aussi, qu'à cette époque, le domaine de la collection n'était pas encore envahi par la concurrence folle des amateurs et des marchands; le prix des objets les plus précieux n'avait pas atteint des proportions exorbitantes; les occasions étaient moins rares et plus avantageuses; on n'avait souvent que l'embarras du choix, et le bon marché était toujours pour le curieux qui savait choisir.

Or, M. Léopold Double choisissait à merveille, sans autre guide que son goût naturel, goût fin et sûr, qui s'était formé par l'étude comparée des objets, et qui ne prenait de conseils que de lui-même, dans un temps où la curiosité ne comptait qu'un petit nombre de vrais connaisseurs.

Ce qu'il faut remarquer surtout, ce me semble, dans cette collection d'amateur, c'est qu'elle n'a pas été faite en vue de composer un musée immobile, dont tous les objets sont étiquetés et numérotés, et gardent invariablement la place qu'on leur a donnée pour leur exhibition. Le musée existe sans doute, le plus splendide et le plus intéressant qu'on puisse offrir aux regards dignes de l'apprécier, mais il est appliqué à l'usage journalier de la vie privée ; il sert à l'ameublement et à la décoration d'une maison particulière ; il se prête, pour ainsi dire, aux habitudes de son propriétaire, qui se plaît à s'entourer de ces souvenirs historiques, et qui les mêle sans cesse à sa propre existence.

Il importe donc, pour comprendre la formation lente et difficile d'une collection de cette espèce, pour en comprendre le sens intime et spécial, il importe de la voir, de l'expliquer et de la décrire, sur les lieux mêmes où elle a, pour ainsi dire, sa raison d'être, dans l'hôtel qu'elle meuble et qu'elle orne avec tant de magnificence et de goût à la fois.

On n'a pas eu besoin d'être sorcier pour faire de ce mobilier historique un véritable musée, en l'exposant dans les salles du Palais de l'Industrie : un seul coup de baguette, et le musée redevient ce qu'il était, ce qu'il doit être pour avoir toute sa valeur et tout son intérêt, l'ameublement usuel de l'hôtel de M. Double.

Entrons, le maître est absent ; il habite durant la belle saison son charmant château de Saint-Prix, ancienne résidence de la duchesse de Vendôme ; mais, si le hasard voulait qu'il se trouvât chez lui, à Paris, pour examiner si chaque chose est à sa place dans ce merveilleux mobilier, qu'il avait consenti, en quelque sorte, à prêter au public pour la grande Exposition des Arts industriels, vous et moi, nous serions enchantés de la rencontre, et nous profiterions de son aimable accueil, de sa gracieuse politesse et des renseignements instructifs et abondants qu'il peut, mieux que personne, nous fournir sur cette multitude de meubles et d'objets divers qui composent sa collection historique.

Nous voici dans un vaste vestibule en marbre de diverses couleurs : de chaque côté de l'entrée d'honneur, il y a deux grands vases en terre cuite, de la forme la plus légère et la plus élégante, malgré leurs proportions colossales. Ces vases, richement décorés de cygnes et d'attributs en relief, sont l'œuvre d'un des meilleurs sculpteurs et graveurs ornemanistes du dix-huitième siècle, Pierre Lepautre, fils du grand architecte Antoine Lepautre, qui a construit le château de Saint-Cloud.

Est-ce que madame la marquise de Pompadour serait en visite chez l'aimable curieux qui a rassemblé, *con amore*, tant de reliques des arts somptuaires du règne de Louis XV? La chaise à porteurs de la favorite est là, qui semble l'attendre ; quant aux porteurs, ils doivent être chez quelque marchand de vins dans le voisinage. Cette chaise, en bois sculpté et doré, garni de cuir vert extérieurement, ne porte pas les armoiries de la marquise, qui voulait garder l'incognito quand elle allait chez le roi ; mais les bretelles des porteurs sont aux couleurs de sa livrée, et tout le monde la reconnaîtra, en passant, quoiqu'elle se cache derrière les rideaux des portières.

Madame de Pompadour, en descendant de sa chaise, a retrouvé certainement avec plaisir deux superbes fontaines en plomb doré, hautes de trois mètres, qu'elle avait pu voir dans la petite maison que son mari, M. Lenormand d'Étioles, possédait à Paris, rue du Sentier, si tant est que l'entrée de cette petite maison lui fût permise. Ladite maison, qui a été démolie l'année dernière, était devenue la propriété d'un avoué. C'est là que M. Léopold Double a découvert ces deux fontaines, représentant Diane et Actéon avec leurs chiens, au milieu des roseaux et des plantes aquatiques ; il a fait placer l'une au pied du grand escalier de son hôtel, et l'autre, sur le palier du premier étage. On croirait que l'illustre statuaire, Étienne Falconet, qui en est l'auteur, les a faites exprès pour la place qu'elles occupent à présent. Ne peut-on pas dire de ces charmantes fontaines ce que Diderot disait, dans une lettre à son ami Falconet, d'une autre création de cet excellent sculpteur : « Votre ouvrage a bien le « véritable caractère des beaux ouvrages : c'est de paraître beaux

« la première fois qu'on les voit, et de paraître très-beaux la « seconde, la troisième et la quatrième; c'est d'être quittés à re« gret et de rappeler toujours. »

Montons; les appartements sont ouverts et nous attendent. Mais, un moment; le bruit de l'eau qui tombe dans les vasques des deux fontaines de Falconet semble répondre au murmure doux et plaintif d'une source, qu'on ne voit pas et qui nous attire dans cette salle basse d'un entresol, où se trouve une fontaine, également en plomb doré, émaillé et colorié. Cette jolie fontaine provient du château d'Issy, que la reine Marguerite avait fait construire et qu'elle surnommait son *Petit Olympe d'Issy*. Le poëte Alexandre Bouteroue a chanté cet Olympe, et il n'a pas oublié la fontaine :

> Voy dans sa court une fontaine
> Jettant l'eau de divers tuyaux,
> Qui d'une mesure certaine
> Fait un murmure de ses eaux.
> Le doux son de cette cadence
> Est un langage qui nous dit
> Que les vertus et la science
> Dans ce palais sont en crédit.

N'en déplaise à Marguerite de Valois, il nous semble que la fontaine n'a pas changé de place.

Achevons de monter cet escalier large et spacieux qui doit nous conduire aux appartements de réception; les marches, en belle pierre de Saint-Leu, sont si bien espacées, qu'on n'éprouve aucune fatigue, en montant, fût-on à demi goutteux et paralytique. D'ailleurs, on a, pour s'appuyer, une belle rampe en fer ouvragé, enroulé et ciselé, comme on travaillait la serrurerie au dix-septième siècle. Cette rampe était celle de l'hôtel du fameux financier Samuel Bernard; cet hôtel, situé dans la rue Notre-Dame-des-Victoires, a été transformé de fond en comble aujourd'hui pour les besoins de l'administration des Messageries impériales, qui l'a fait rebâtir. La chronique, qui n'est pas l'histoire sans doute, mais qui lui sert quelquefois d'éclaircissement, rapporte que Louis XIV alla, un jour, rendre visite au banquier juif, pour lui emprunter quelques millions. Le grand roi n'était plus

jeune alors; l'embarras de ses finances, les revers de ses armées, la décadence de sa politique, pesaient sur sa tête plus que les années; le chagrin l'avait vieilli, et il s'appuyait sans doute sur cette rampe, en se résignant avec peine à une démarche qui coûtait à son orgueil, mais qui lui était commandée par l'intérêt de la France.

Ne nous arrêtons pas dans cette antichambre, qui forme une petite serre tapissée de plantes rares et entourée d'un parterre de camellias; entrons, à droite, dans un cabinet d'étude, tendu en tapisserie des Gobelins, de la conservation la plus parfaite; cette riche tapisserie, dans le genre Watteau, représente des ornements d'architecture chinoise et indienne, accompagnés d'animaux, de personnages et d'oiseaux fantastiques, dans tout l'éclat de leurs couleurs primitives. Des torchères et girandoles en bronze doré, d'un excellent travail, sont appliquées sur la tenture et servent à l'éclairage de la salle; elles ont beaucoup d'analogie, comme style et comme décor, avec un baromètre en bois sculpté qui avait été fait pour le comte de Provence et qui est surmonté d'un aigle tenant la foudre. Sur le cadran de ce baromètre, qui n'a pas cessé, depuis la Révolution de 89, d'annoncer les variations du temps, avec une régularité imperturbable, des colimaçons indiquent la pluie; des papillons, la sécheresse. On peut se figurer, sans trop d'illusion, que Monsieur, frère du roi, a regardé plus d'une fois ce cadran le jour où il partit en catimini pour l'émigration.

Bien peu d'objets mobiliers des deux derniers siècles ont pu échapper à la destruction, qui ne pardonne pas aux meubles hors d'usage. M. Léopold Double en a souvent retrouvé dans ce qu'on nommait les ventes d'épuration du Garde-Meuble de la Couronne. C'est de ces ventes que provient l'ameublement de cette salle d'étude, chaises et fauteuils, couverts en tapisserie de Beauvais. Le bois de ces beaux meubles, qui avaient été fabriqués pour le château de Rambouillet, où le comte de Toulouse, grand-amiral de France, tenait sa petite cour galante et littéraire, sortaient des mains du plus habile sculpteur de ce temps-là, Étienne Falconet, qui n'a pas dédaigné de les signer en toutes lettres, N'est-il

pas bizarre de prouver que l'audacieux auteur de la statue équestre de Pierre le Grand a commencé par ornementer et tailler en bois des pieds de chaises?

Le château de Rambouillet est encore pour quelque chose dans la décoration de cette première salle. Une grande pendule-orgue en cuivre et en vieux sèvres renferme tout un orchestre et fait entendre, aux heures et aux demi-heures, des airs de Lulli et de Philidor. Devant, sur des gradins en bronze doré, garnis de fleurs en porcelaine pâte tendre, on ne se lasse pas d'admirer les personnages comiques de l'orchestre, qui ne sont autres que des singes habillés en musiciens qui font rage de leurs instruments. Ces singes-là ne sont pas de sèvres, mais de vieux saxe.

Nous nous arrêterons plus longtemps dans la salle des porcelaines et des émaux : on y resterait volontiers jusqu'à demain, si nous avions à en faire l'inventaire détaillé. Il y a là un plafond peint sur plâtre par Boucher, quatre groupes d'Amours ou de génies célébrant les quatre Saisons. Cette peinture gracieuse et spirituelle n'a pas été faite pour la place qu'elle occupe, mais M. Double est allé la découvrir dans un de ces charmants hôtels de Paris que les démolitions ont fait disparaître, et le plafond tout entier, un énorme plâtras, a pu, par un véritable tour de force, être transporté dans la demeure d'un ami des arts, où il est désormais en sûreté. Les portières de cette pièce sont de belles tapisseries des Gobelins; l'une d'elles représente Don Quichotte au bal de Don Antonio, d'après le tableau d'Antoine Coypel; elle est signée : *Audran, aux Gobelins.*

Une magnifique armoire de Boule, en bois d'ébène, avec appliques en bronze doré, contient une collection de porcelaines en vieux sèvres, collection inappréciable, dont il serait impossible de se faire une idée, si on ne l'avait pas vue en détail, et, surtout, si l'on était absolument étranger à la connaissance des anciennes porcelaines.

La pièce capitale de cette collection, où l'on compte tant de morceaux hors ligne, est une paire de vases en pâte tendre, les plus beaux et les plus grands que l'on connaisse : ils viennent ou plutôt ils reviennent de la Russie, qui les gardait depuis le règne

de Catherine II, dans le trésor d'une grande famille. Ils avaient été faits pour le roi de France, en souvenir de la bataille de Fontenoy. Les sujets peint sur ces deux vases sont de la main de Morin, d'après Genest, et les attributs de celle de Chulot, d'après Bachelier.

Le modèle en plâtre de cette espèce de vase, si grandiose et si élégant à la fois, qu'on nommait vulgairement *vase militaire*, se trouve au musée de Sèvres, avec cette indication : 1740 *à* 1780. *Parogr.* 4, *n°* 142. *Vase antique ferré.* Le dessin du vase se compose de quatre écussons en forme de boucliers, attachés ensemble avec des chaînes de fer et supportés par des câbles qui sont passés en haut dans des anneaux et qui retombent en guirlandes. Le vase, haut de 45 centimètres et ayant 60 centimètres de diamètre, est sur fond rose caillouté bleu et or. Deux écussons offrent trois couronnes, triomphale, murale et obsidionale, entre des palmes vertes; le troisième écusson est rempli par un trophée d'armes; le quatrième écusson est consacré au sujet militaire. Ce sujet, sur chacun des vases, représente un épisode de la bataille de Fontenoy. Ici, la prise d'une redoute par les gardes françaises; là une charge à la baïonnette contre les Autrichiens, à l'entrée du village de Fontenoy.

Ce ne sont pas les seuls vases en pâte tendre que possède M. Double : il en est plusieurs qui ornent ses appartements et que nous citerons ici, afin de ne pas diviser des objets de même espèce. Par exemple, nous trouverons, dans le grand salon, ce superbe vase à fond bleu, en vieux vincennes, que M. Jacquemard a fait graver dans sa savante *Histoire de la Porcelaine*, et que M. Riocreux a signalé comme un des plus rares et des premiers échantillons de la fabrique de Vincennes. Ailleurs, nous verrons deux vases de forme antique, en vieux sèvres, ayant appartenu à Marie-Antoinette; deux grands vases, également en pâte tendre, avec décors de chasse au cerf et au sanglier; un autre grand vase en vieux sèvres, forme enrubanée, etc.

Passons aux services de table. Voici le service des oiseaux de Buffon, que l'illustre auteur de l'*Histoire naturelle* appelait son *édition de Sèvres*, et qui ne compte pas moins de cent pièces, où

sont représentés tous les oiseaux décrits dans l'ouvrage; voici le service des métiers, en vieux vincennes, dans lequel figurent la plupart des métiers, depuis celui de jardinier jusqu'à celui de marchand de macarons; voici deux cents pièces d'un service varié, parmi lesquelles quelques pièces du service de madame du Barry, avec son chiffre, au milieu d'une guirlande d'Amours et de fleurs; voici enfin un petit service d'enfant en sèvres, fond vert, dit service *mignonnette*, etc.

La porcelaine de Sèvres soutient bravement la comparaison avec les plus belles porcelaines étrangères, et pourtant nous avons là sous les yeux d'admirables chefs-d'œuvre sortis des diverses manufactures de Saxe : un grand service décoré de peintures, dans le genre Watteau, dont les principales pièces sont montées en or; un autre service, décors à oiseaux; un service de Vienne, représentant des concerts, promenades, etc.; un autre service, décors à oiseaux, dont le surtout, orné de nombreuses figures (Amours, bergers, bergères, etc.) resplendit sur la table de la salle à manger et n'a pas moins de trois cents pièces.

Passons aux émaux, aux tabatières, aux pièces rares et uniques. Il suffit de nous retourner et de nous poser en extase devant une petite armoire garnie de glaces de tous côtés. Là tout est souvenir: on est à la cour de Louis XIV et de Louis XV. C'est d'abord Marie-Antoinette qui nous revient à la mémoire, et il faut dire qu'on la rencontre partout, ici, cette charmante et adorable reine qui fut la plus enchanteresse inspiratrice des arts du dix-huitième siècle. Une simple tasse de sèvres, ornée de dauphins, est et sera sans prix : elle fut offerte, en 1770, à la Dauphine par son heureux époux. M. Double s'est souvenu que Marie-Antoinette faisait beaucoup de cas des peintures microscopiques de Van Blarenbergh, qu'elle avait fait nommer maître d'aquarelle du dauphin Louis XVII; il a réuni quatre ou cinq fixés de ce peintre des *infiniment petits*, et même un tableau à l'huile qui est plus rare encore que ses aquarelles; tous ces fixés sont montés sur des boîtes d'or, d'un travail exquis; l'un représente, dans un espace grand comme une pièce de 20 centimes,

la translation du rocher colossal qui servit de piédestal à la statue de Pierre le Grand à Saint-Pétersbourg; on y distingue à la loupe plus de cent personnages aussi exactement dessinés que s'ils avaient chacun deux pouces de haut. Une boîte, faite pour un baptême de cour, offre deux sujets (dessus et dessous) dans la manière d'Ostade et de Jean Steen, avec un grand nombre de figures; le sujet d'une autre boîte est une fête de village qui serait digne de Téniers, si on la voyait à l'aide d'un microscope grossissant mille fois les objets.

A côté des Blarenbergh, les Petitot n'ont pas tort, comme vous savez. Il y en a trois, et des plus beaux. Le plus incomparable peut-être, un portrait de Turenne, est monté sur une tabatière d'or, ciselée par Mathys de Beaulieu, orfévre de Louis XVI. Les portraits sur émail d'Anne d'Autriche et de Louis XVI seraient remarqués, même dans la collection du Louvre. Il y a là une boîte en or, qui ne porte ni peinture de Blarenbergh ni émail de Petitot, et qui n'en est pas moins d'un prix inestimable; elle est en vernis Martin, toute ciselée et ouvragée en or par le fameux Pierre Germain, de qui Voltaire a dit : « De simples orfévres, tels que Pierre Germain, ont mérité d'être mis au rang des plus célèbres artistes par la beauté de leurs dessins et par l'élégance de leur exécution. »

Laissons de côté d'autres boîtes en cristal de roche, en pierres dures, en écaille, en porcelaine, etc. Ne nous occupons pas de ces deux jolis vases de Chine, dits coque d'œufs, qui sont pourtant des raretés. Jetons à peine un coup d'œil sur cette pharmacie de voyage, qui cependant servait au roi François II et, par conséquent, à sa femme, Marie Stuart; le coffret est en ébène, les flacons en verre de Venise, les boîtes à onguents en vermeil finement damasquiné, etc.

Au salon! Une cheminée, en marbre bleu turquin, rehaussé d'ornements en cuivre doré, est un des ouvrages les plus parfaits de Gouthières, qui l'a signé et daté, comme si c'était un tableau. Sur cette superbe cheminée, une pendule en marbre blanc, taillée dans un seul bloc, par Étienne Falconet, représente les trois Grâces. C'est de ce groupe ravissant, un des plus beaux

ouvrages du maître, que Diderot a dit ce mot spirituel, que le roi Louis-Philippe a répété un jour et qui lui reste attribué : « Cette pendule-là montre tout, l'heure exceptée. » Quoi de mieux, pour accompagner les trois Grâces de Falconet, que quatre grands candélabres aux armes des familles de Bouillon et de Turenne?

Mais nous sommes en présence d'une sorte de laraire où tout est consacré au culte de Marie-Antoinette. Ce laraire est une console en bois sculpté, d'un travail exquis, ornée de colliers d'enfants, de dauphins, de couronnes et de fleurs de lis, au bas de laquelle un Amour, assis au milieu de lauriers, se pose sur la tête la couronne des dauphins de France. Cette console fut donnée à Marie-Antoinette en mémoire de la naissance de son fils. Sur la table de marbre griotte qui couvre ce meuble historique, deux flambeaux en bronze doré, ciselés par Martincourt, le maître de Gouthières, et réunissant aux attributs de l'hymen les aigles à deux têtes de la maison d'Autriche, furent offerts à l'archiduchesse, devenue dauphine de France, à l'occasion de son mariage. Nous ne dirons pas que ces flambeaux fissent allusion à la chanson, peu révérencieuse, qu'on chantait alors, à propos de ce mariage, dans la petite société du duc d'Orléans, et qui passait pour être de l'auteur de la *Partie de chasse de Henri IV* :

De l'Amour j'aperçois la torche !...

Quoi qu'il en soit, inclinons-nous devant le portrait de Marie-Antoinette, exécuté au repoussé, sur plaque d'argent, et dont le cadre en fer guilloché a été fait de main de maître, comme disait Catherine II, dans l'atelier de serrurerie de Louis XVI.

Le meuble de ce salon provient du château de Maisons, où il meublait une pièce nommée la Chambre du roi, parce que le roi Louis XIV avait daigné y coucher une nuit. Mais René de Longueil, qui avait fait construire royalement le château de Maisons, était surintendant des finances, et le roi, mécontent du luxe extraordinaire que ce ministre d'État avait déployé dans la décoration de son château, lui retira sa charge. « Le roi a

bien tort, dit le surintendant; j'avais fini mes affaires et j'allais m'occuper des siennes. » On prétendit cependant que l'immense fortune de René de Longueil avait une source moins malhonnête et que le hasard seul la lui avait procurée, par la trouvaille de 40,000 écus d'or à l'effigie de Charles IX dans la cave de son hôtel de la rue des Prouvaires. Mais nous sommes bien loin du meuble en bois sculpté et en tapisseries des Gobelins, représentant les fables de La Fontaine.

Ne sortons pas de ce salon sans donner un coup d'œil au lustre en cristal de roche, qui ne comprend pas moins de 1,500 pièces et qui est, sans comparaison, le plus magnifique lustre connu. Il ne faut pas croire qu'un pareil lustre se soit trouvé tel que nous le voyons ici; c'est un trésor, en quelque sorte, dont il a fallu rassembler les morceaux un à un et qui s'est augmenté successivement, pendant vingt ans, de toutes les belles pièces de cristal de roche que M. Double n'a pu découvrir qu'à grand'peine et à grands frais. Qui sait si ce lustre n'était pas originairement celui que décrit ainsi l'inventaire du mobilier de madame du Barry au château de Versailles : « Un fort lustre de cristal de roche, à six luminaires et ayant coûté 16,000 livres ? » Mais, à coup sûr, madame du Barry ne le reconnaîtrait pas aujourd'hui et le rachèterait au poids de l'or.

Et la bibliothèque? Tout le monde, même les plus ignares en fait de livres et de beaux livres, tout le monde, *profanum vulgus*, a ouï parler de cette prodigieuse bibliothèque qui n'avait pas plus de mille volumes et qui, dans une vente aux enchères, a produit 340,000 francs. Hélas ! cet autre musée historique, plein des souvenirs de tous les célèbres bibliophiles du temps passé, cette espèce d'écrin bibliographique où une main prodigue et intelligente avait réuni des joyaux littéraires tirés des bibliothèques de François I^er^, de Diane de Poitiers, de Marguerite de Valois, de Henri IV, des illustres amateurs Grolier, Maioli, de Thou, Hoym, Colbert, Pompadour, etc.; ce choix exquis d'anciens manuscrits à miniatures, d'éditions gothiques, d'exemplaires sur peau vélin, de reliures en vieux maroquin, etc.; tout cela n'existe plus que dans un catalogue, ou plutôt dans

cent bibliothèques, où la place d'honneur appartient aux livres qui portent la marque de leur dernier possesseur : *ex museo L. Double.*

Entrons pourtant dans ce cabinet, qui conserve comme un parfum de la bibliothèque dispersée. Il y a là encore des livres, et de beaux livres ; plus tard, il y en aura encore, et de plus beaux. J'en atteste le splendide missel de Monseigneur Double, évêque de Tarbes, ce *Missale Tolosanum* publié en 1775 par l'évêque de Toulouse, Loménie de Brienne, et dont je reconnais la riche reliure en maroquin rouge à dentelles et mosaïque : il est là ouvert sur son pupitre en bois sculpté et doré.

Près des livres, nous avons deux trophées d'armes anciennes, d'un très bon choix. Aux armes, je n'y entends guère et ne les admire que de loin. Ce sont pourtant de belles pièces, souvent historiques, comme cette arquebuse en ivoire et en marqueterie, d'une grande richesse, ayant appartenu à une princesse de la maison de Lorraine (les dames du seizième siècle ne se faisaient pas faute de manier des armes, voire des armes à feu) ; comme cette grande épée, dont la lame est finement damasquinée avec les devises du maréchal d'Ancre, à qui elle appartenait.

Au reste, l'ameublement de cabinet n'a pas d'autre souvenir de l'époque de Louis XIII : M. Léopold Double eût-il retrouvé quelque débris de ce somptueux mobilier italien qui garnissait l'hôtel du maréchal d'Ancre, situé rue de Tournon, et qui fut pillé par la populace de Paris après la mort de Concini, ne l'eût pas certainement recueilli dans sa collection, dont les dix-septième et dix-huitième siècles ont fait tous les frais. Sur la cheminée du cabinet, voici encore les trois Grâces en bronze ; ce sont celles de Clodion, qui les a rêvées plus voluptueuses que celles de Falconet. Ces trois Grâces supportent une pendule, où personne, en les admirant, ne songerait à chercher l'heure qu'il est. Deux groupes de Clodion accompagnent cette charmante pendule. Le meuble est en bois sculpté et en tapisseries de Beauvais, le grand bureau de travail est en acajou avec bronzes dorés ; qu'il soit signé ou non, nous déclarons, en lui appliquant les termes mêmes de l'épigramme de l'Anthologie grecque, que Riesener l'a fait.

Passons dans un second salon, qui est éclairé, le soir, par un lustre en cuivre doré, resplendissant de fleurs et de figurines en sèvres et en vieux saxe représentant le char de Vénus entraîné par des essaims d'Amours. La garniture de cheminée, pendule et candélabres, correspond au style de ce lustre, qui a peut-être joué son rôle dans les brillantes soirées de madame Geoffrin ou de la marquise du Deffand. Encore un meuble en tapisserie des Gobelins, avec des bois sculptés et dorés; celui-ci vient du château de Fontainebleau, comme l'atteste le nom de ce château royal imprimé au feu sur chaque pièce. La tapisserie en laine et soie, de la plus grande fraîcheur, représente des pastorales d'après les dessins de Boucher.

Une grande console Louis XV, en bois sculpté doré, avec marbre brèche violette, supporte différents jeux, qui ont fait les délices de la cour de France. D'abord, un jeu d'échecs en ivoire, coloré en vert et en rouge, représentant des Indiens et des Anglais, autant qu'on peut en juger d'après le costume assez archaïque des uns et des autres. Ce jeu d'échecs, admirablement travaillé dans l'Inde, fut offert à Louis XIV par l'ambassade siamoise. La boîte est ornée de soleils allégoriques et de la double L enlacée du grand roi. Puis, un jeu de reversis en ivoire, qui servait, dit-on, aux soirées intimes de Louis XV, et dont les devises, d'une galanterie un peu vive, auraient été composées par le roi lui-même pour une de ses maîtresses, mademoiselle de Romans. On assure que ce jeu-là, à la suite du reversis de la royauté (le calembour date de la République), serait venu se réfugier au château de la Malmaison, où Joséphine de Beauharnais jouait volontiers aux petits jeux. Ces jeux-là nous conduiraient trop loin, et nous ne ferons que mentionner pour compte un jeu de lansquenet, un jeu de jonchets, un jeu de dés, avec les cornets aux armes du Dauphin, etc.

Félicitons-nous si quelques objets d'art échappent ainsi aux naufrages des révolutions. Il y en a là deux, par exemple, que les auto-da-fé révolutionnaires n'eussent pas épargnés, si quelque *citoyen actif*, si quelque vertueux sans-culotte avait pu soupçonner que c'étaient des reliques de la famille royale. Ce fut

aussi à titre de reliques que ces deux meubles ont été conservés par des *ci-devant*, qui s'exposaient à être accusés de royalisme et de modérantisme, à propos de tables. Une de ces deux tables, en acajou, garni de bronzes dorés représentant des dauphins et des fleurs de lis au milieu des entrelacs, avait été faite pour Marie-Antoinette par Riesener: elle fut achetée, à Trianon même, en pleine Terreur. L'autre table, ornée de plaques de vieux sèvres, fabriquée aussi à la même époque par Riesener, qui a été assez satisfait de son ouvrage pour le signer, était dans les appartements de Louis XVI, à Versailles, avant le 10 août 1792.

Mais, avant d'entrer dans le boudoir, je m'aperçois que j'ai oublié d'examiner une foule d'objets mobiliers qui sont devenus partie intégrante de la décoration des appartements et qui, s'ils n'étaient pas appliqués à l'usage permanent de la maison, mériteraient d'être classés, étiquetés et décrits, comme pièces de musée: ce sont des boiseries anciennes aux plus fines sculptures, des dessus de portes peints par Boucher, Fragonard et Bon Boulogne, des verrous aux emblèmes de Diane de Poitiers, des espagnolettes de fenêtres portant le soleil de Louis XIV, des balcons en fer forgé du plus grand style, des ferrures et des clefs qui, au métal près, sont un vrai travail d'orfévrerie, des plaques de cheminée provenant de diverses habitations historiques, des marbres précieux, cipolin, brocatelle d'Espagne, brèche de Sicile, etc.

Le boudoir n'est pas grand; autrement, ce ne serait plus un boudoir; mais il contient au moins trois pièces curieuses qui feraient l'orgueil de l'amateur le moins facile à contenter: un plafond peint, une table et une pendule. Le plafond était dans le boudoir de madame de Pompadour, au château de Bellevue: il représente la dame du lieu, sous les traits de Psyché reçue par Jupiter dans l'Olympe. C'est une des plus délicieuses peintures de Boucher. Mais ne sont ce pas encore deux tableaux de Boucher que j'ai vus à la porte du boudoir? Ces tableaux sont des tapisseries de Beauvais, exécutées d'après les peintures de Boucher, et aussi fraiches, aussi éclatantes que les peintures

elles-mêmes. Ces tapisseries sont de véritables tableaux ; à cinq pas de distance, un connaisseur, M. Valferdin lui-même, y serait trompé.

Ne sortons pas encore du boudoir, où des pliants en forme d'X, recouverts en velours cramoisi, nous invitent à nous reposer de notre promenade à travers ces beaux appartements. Il va sans dire que le siége même sur lequel je suis assis en ce moment doit avoir une provenance historique. Ces pliants, en effet, étaient au château d'Anet, non pas à l'époque de Diane de Poitiers, mais au joyeux temps du duc de Vendôme. J'ai devant moi une table d'étude qui a servi aux quatre filles de Louis XV: elle est en bois rose, ornée de bronzes dorés, qu'on peut dire inimitables. Cette jolie table fut achetée, en 1794, au château de Meudon, par M. Darblay, capitaine général des gardes du corps, qui se souvenait d'avoir vu Mesdames Victoire, Adélaïde et Sophie travailler près de ce meuble adorable, où l'on a découvert, il faut bien l'avouer, des doubles fonds et des secrets, lesquels ne renfermaient pas du fil et des aiguilles, dit-on. Honni soit qui mal y pense! Le général d'Arblay, qui n'avait jamais voulu se séparer de son meuble, le légua en mourant à son ami, M. Lenoir, secrétaire de l'Athénée. Celui-ci ne céda qu'à de pressantes instances pour renoncer à un meuble auquel il attribuait un souvenir d'amitié.

Mes yeux se portent machinalement vers la pendule, car voilà bien deux heures que j'ai passées à visiter l'appartement de M. Léopold Double. La pendule! je ne puis plus regarder autre chose ; elle est en lapis-lazuli incrusté de diamants ; elle appartenait à Marie-Antoinette, comme l'atteste l'inscription gravée sur une plaque d'or, qu'un dévot desservant du culte de la reine a fait fixer derrière cette pendule, qui aurait dû ne plus marquer d'autre heure que celle où l'auguste martyre monta sur l'échafaud, car, dans un ameublement historique, tous les souvenirs ne sont pas couleur de rose, et la philosophie de l'histoire a le droit de méditer tristement devant les bagatelles les plus charmantes du bric-à-brac et de la curiosité.

Je n'ai pas vu la salle à manger, dont la table est couverte

d'une nappe en vieille guipure qu'une reine voudrait avoir pour en faire une robe de bal; je n'ai pas vu les appartements du second étage, qui sont meublés aussi par Boule, Riesener, Gouthières et tous les plus habiles ébénistes, bronziers, tapissiers, etc., du dernier siècle. C'est là que nous pourrions rencontrer, entre autres meubles rares, plusieurs de ces grands lits de parade à baldaquin, avec cantonnières de tapisserie des Gobelins et rideaux de brocart à fleurs, tels qu'on les trouve dans l'inventaire de Molière, découvert par M. Eudore Soulié, et l'on apprend par cet inventaire que le lit de Molière ne fut pas payé moins de deux mille livres, ce qui était alors une somme énorme. Mais il faut savoir se borner, suivant le précepte, sous peine de ne savoir jamais écrire, et il est temps de retourner à mes moutons, c'est-à-dire à mes bouquins.

Aussi bien, ai-je entrevu des tableaux de maîtres, Clouet, Terburg, Kayser, Watteau, Greuze, etc., et j'y pourrais oublier mes livres. M. Léopold Double, qui s'y connaît, n'a-t-il pas sacrifié l'amour des livres à l'amour des tableaux? Je crains la tentation de la couleur, je crains les charmes et les séductions du pinceau flamand et hollandais, et je m'enfuis pour rester bibliophile.

P.-L. Jacob, *bibliophile.*

# ALBERT THORVALDSEN

## SA VIE ET SON ŒUVRE.

Le célèbre statuaire danois Thorvaldsen, qui a conservé une immense réputation non-seulement dans sa patrie, mais encore en Italie et en Allemagne, est peu connu et, faut-il le dire? peu apprécié en France. Toutes les biographies cependant lui ont accordé de grands éloges, en le comparant à Canova, sans le placer, toutefois, comme le font ses compatriotes, au niveau de Michel-Ange. Mais le meilleur travail dont le sculpteur danois ait été l'objet, a paru dans la *Revue des Beaux-Arts*, t. V, 1854, et a pour auteur M. A. Marcellin, architecte qui avait connu personnellement Thorvaldsen. Cependant l'ouvrage de M. Marcellin ne remplace pas tout à fait l'esquisse biographique que M. H. P. Holst a mise en tête du Catalogue du musée Thorvaldsen à Copenhague (*Copenhague*, 1851, gr. in-4° de 10 p., avec 120 pl. lithog.). Ce catalogue étant fort rare en France, nous jugeons utile de reproduire textuellement la biographie de l'artiste, qui précède tous ses ouvrages, placés dans le même ordre où ils se trouvent dans les salles du musée. On comprend que cet ordre-là devient du désordre et ne présente plus qu'un pêle-mêle confus, lorsqu'il ne sert pas à nous diriger dans les salles du musée; nous avons donc changé totalement la distribution du catalogue, pour offrir à nos lecteurs l'œuvre de Thorvaldsen dans un nouvel ordre, plus clair et plus méthodique.

JEAN DU SEIGNEUR,
STATUAIRE.

## ESQUISSE BIOGRAPHIQUE.

Albert Thorvaldsen naquit à Copenhague le 19 novembre 1770. L'origine de sa famille remonte à Harald Hildetand, roi de Norvége, et à Olaüs Paco, chef islandais. Cependant ses parents étaient trop pauvres pour célébrer son jour de naissance; aussi Thorvaldsen l'ignorait-il, et lorsque, plus tard, on lui demandait la date de sa naissance, il désignait toujours le 8 mars, jour où pour la première fois il avait vu Rome, où les merveilles de l'art s'étaient révélées à ses yeux et l'avaient, pour ainsi dire, fait renaître.

Son père, Gottscalc Thorvaldsen, sculpteur en bois, employé à la marine royale, ne pouvant rien faire pour l'éducation de son fils, l'abandonna à lui-même. L'heureux naturel de l'enfant lui eut bientôt mis le crayon entre les mains, et dès les premières années de son enfance, on le voyait occupé à dessiner ou à tailler des figurines de bois. Ces dispositions se développèrent avec plus de force lorsqu'il lui fut permis de fréquenter les écoles de dessin de l'académie des beaux-arts. Dès le début, il y fit de rapides progrès, et l'impression qu'il ressentit à l'aspect de cette grande salle toute pleine de copies des plus belles statues de l'antiquité, qu'il contempla sans doute mainte fois, le cœur rempli de crainte et d'une sainte dévotion, lui traça bientôt la route que devait suivre son génie.

Sous les auspices du célèbre peintre Abildgaard, Thorvaldsen remporta sans difficulté les prix de l'académie. Déjà il donnait les plus grandes espérances, car il ne vivait que pour son art. Le soir, placé avec ses amis autour d'une table frugale, il avait toujours le crayon à la main, et — comme le dit M. Thiele dans l'intéressante biographie qu'il a écrite de Thorvaldsen — « c'était dans ces occasions que Thorvaldsen trahissait déjà son étonnante facilité pour la composition; car tandis que ses camarades discutaient encore sur la manière de résoudre le problème, lui, Thorvaldsen, avait déjà terminé sa composition. Sans se mêler à la conversation générale, il modelait une boule de terre ou un morceau de pain; quelquefois, saisissant un crayon, il esquissait

une idée ou dessinait ce qui s'offrait à ses yeux. » Et cinquante ans après, c'était encore la même habitude. Lorsque à Rome on allait le voir dans son atelier, tout en causant il roulait entre les doigts une boule de terre, et les soirs, après avoir passé une heure à jouer au loto, son jeu favori, lorsqu'il suivait avec intérêt la lecture de quelque poëme, car c'était sa plus chère jouissance, son crayon travaillait toujours. Un grand nombre de ces compositions se sont retrouvées après sa mort. L'auteur de cette esquisse se souvient qu'un soir, lui ayant fait la lecture des Métamorphoses d'Ovide, Thorvaldsen fut enchanté de la beauté plastique de cet antique poëme, et, la lecture terminée, il avait achevé la composition d'un bas-relief entier, la course d'Atalante, dont le sujet l'avait vivement impressionné.

Avait-il donc alors le sentiment secret de l'allusion frappante de cette fable à sa propre carrière? Car peu d'artistes ont eu la fermeté de Thorvaldsen pour ne jamais perdre de vue le but proposé et pour y parvenir à force de travail, sans se laisser détourner ni à droite ni à gauche par les pommes qui pouvaient les tenter dans la course. C'est dans cette inébranlable fermeté que se trouve la clef de toute l'activité artistique de Thorvaldsen, fermeté que seconda du reste la Fortune, cette déesse dont le caprice, quand il s'attache au génie, le suit avec une fidélité merveilleuse.

Au mois d'août 1796, Thorvaldsen s'embarqua sur la Thétis, frégate danoise, pour y faire son pèlerinage au Saint-Sépulcre de l'art; mais avant d'y arriver, il fut obligé de parcourir la Méditerranée avec la frégate, qui, passant Gibraltar, longea les côtes d'Afrique et fut enfin forcée par la tempête à chercher un refuge dans l'île de Malte, d'où notre artiste fit le trajet jusqu'à Palerme. Après avoir passé quelques jours en Sicile, il se rendit à Naples et de là à Rome.

On a pensé que la vue de Rome et de ses riches collections avait accablé Thorvaldsen de leur grandeur et que ce sentiment fut la cause de son improductivité pendant les premières années de son séjour dans la ville éternelle. Nous avons lieu de croire qu'il n'en fut rien. Un génie comme Thorvaldsen connaissait d'avance les

antiques; la beauté idéale qu'il avait déjà vue en imagination était certainement la même qu'il avait devant les yeux en réalité, et, s'il ne produisait rien, ce n'était pas la crainte d'être trop en dessous de l'idéal, ce fut plutôt parce qu'il n'était pas encore bien d'accord avec lui-même, parce qu'il n'était pas encore pénétré du sentiment intime de son propre vouloir. Voilà pourquoi il tâtonna pendant si longtemps, détruisant toujours ce qu'il avait produit.

Enfin, au mois de janvier 1803, lorsque, forcé par une position critique, il allait quitter Rome, un Jason de grandeur colossale se trouva modelé dans son atelier. Cette statue attira l'attention non-seulement des connaisseurs, mais même celle du peuple, qui s'y portait en foule pour admirer cette œuvre, qui, au dire de tous, rappelait plus qu'aucune autre du temps moderne l'époque des Phidias et des Praxitèle.

On sait que Thorvaldsen avait déjà fait sa malle, avait dit adieu à son Jason, et que le vetturino était devant la porte, quand au nombre des curieux un riche Anglais, M. Thomas Hope, fut conduit pas le hasard dans l'atelier de notre artiste pour y voir ce Jason qui avait eu un si grand succès. Il commanda la statue et mit Thorvaldsen en état de l'exécuter en marbre, ou plutôt de rester à Rome, où chaque année devait ajouter à sa célébrité et où une fécondité étonnante succéda à sa stérilité première. Depuis le temps de Raphaël, il ne s'est guère trouvé d'artiste qui ait produit un si grand nombre de chefs-d'œuvre; les idées affluaient à son esprit avec une abondance inépuisable et il n'avait qu'à toucher à la masse informe pour qu'elle revêtît tout l'éclat de la beauté. Il travaillait avec une facilité sans exemple, car il travaillait dans l'innocence de son âme, comme l'oiseau fait son nid, comme l'abeille fait sa cellule, et un jour un compatriote lui ayant fait l'observation assez naïve qu'il devait être bien difficile de produire de tels ouvrages, il répondit : « Ah! monsieur, ou ce n'est rien, ou c'est impossible. »

Mais ce qui mit le comble à sa gloire, ce fut la frise qu'il exécuta en 1812 pour le palais pontifical, au Monte Cavallo, qui devait recevoir l'empereur Napoléon. Voulant faire une allusion in-

génieuse au grand conquérant qui allait entrer dans la capitale du monde, Thorvaldsen modela avec une rapidité incroyable son « Triomphe d'Alexandre. » Ce bas-relief, placé dans le palais au mois de juillet 1812, s'attira, plus encore qu'aucun de ses travaux précédents, l'admiration de tout le monde et valut à Thorvaldsen, même parmi les Italiens, le surnom de « patriarche du bas-relief. » Au nombre de ses plus célèbres ouvrages de la même époque et du même genre, nous nous bornerons à nommer « le Jour » et « la Nuit » et le superbe bas-relief de « Priam et Achille, » commandé en marbre par le duc de Bedford, et qui se trouve avec celui « d'Achile et Briséis » dans l'abbaye de Wolburn.

Sa patrie devait souhaiter bien ardemment de revoir ce fils qui avait porté si loin la gloire de son nom, et l'artiste, lui aussi, était bien désireux de visiter les lieux où il avait passé ses premières années. Mais de nouvelles commandes le forçaient toujours à remettre ce voyage d'une année à l'autre. Enfin, ce projet se réalisa. Au mois de juillet 1819, il quitta Rome, et en octobre sa ville natale le reçut au milieu des transports d'une joie indicible. Après avoir passé une année à Copenhague, où il conçut l'idée de la décoration plastique de l'église de Notre-Dame, qui a fait de ce temple un des monuments les plus intéressants de l'Europe, il repartit pour Rome, et sur toute la route il fut couvert d'honneurs par tous les souverains et les princes avec lesquels il se trouvait en relation.

La célébrité de Thorvaldsen s'accrut d'année en année. Bientôt son nom devint le nom d'artiste le plus populaire de l'Italie, et son atelier le plus fréquenté de tous; toute la jeunesse des beaux-arts se pressait autour de lui et se formait à son école ; et de toutes les parties du monde lui arrivaient des commandes, des marques de distinction et des honneurs. Mais quand on regardait ce modeste artiste, à la parole simple et franche, infatigable au milieu de ses chefs-d'œuvre, personne ne se serait douté que ce fût là cet homme célèbre dont les princes de la terre briguaient l'amitié et que le Pape lui-même allait visiter dans son atelier. A Rome, il était connu et vénéré presque à l'égal du souverain Pontife, Quand cet homme, à la figure si noble et si im-

posante, passait dans les rues, tous s'inclinaient devant lui, et la considération dont il jouissait parmi ses confrères était si grande, qu'un jour, dans une conversation que j'eus avec l'éminent sculpteur suédois M. Fagelberg sur l'art moderne, celui-ci me dit en parlant de Thorvaldsen ; « Au-dessus de lui il n'y a que le Christ et les apôtres. » Sa productivité semblait être sans bornes ; ses ouvrages se répandirent sur toute l'Europe, et maintenant partout où arrive le voyageur danois, il peut contempler avec orgueil sur les places publiques, dans les églises et dans les musées, les chefs-d'œuvre du plus célèbre de ses compatriotes.

Mais plus sa célébrité augmentait et plus l'Europe entière cherchait à gagner le grand artiste, plus il restait Danois dans le fond de son cœur, plus il sentait vivement qu'il avait une dette sacrée à payer à ce petit pays où il avait vu le jour et où il voulut que ses dépouilles mortelles reposassent un jour. Pendant sa longue vie de travail, non-seulement il s'était acquis de la gloire, mais il avait aussi enchaîné la fortune. Dans sa demeure de Rome, toute modeste d'ailleurs, ce n'étaient que précieuses collections de tableaux, de pierres gravées et d'antiquités. Mais le plus grand de ces trésors, ce fut la collection de ses propres ouvrages, et son plus cher désir, c'était d'en doter sa patrie. Le Danemark, qui, pour nous servir de l'idée d'un de nos poëtes, suivit le plus près son cercueil au jour des funérailles, comme le parent le plus proche, devait être aussi son héritier naturel, et quelle succession plus belle pouvait-il laisser à sa patrie que ces mêmes œuvres qui avaient porté le nom de sa patrie jusqu'aux astres comme jadis celles de Tycho Brahé? En 1828, Thorvaldsen commença les dispositions provisoires qui devaient réaliser cette idée, et en 1830 il fit son testament. La nouvelle s'en répandit bientôt et donna de grandes espérances au roi de Bavière, qui nourrissait le désir d'enrichir sa nouvelle Athènes de ces inappréciables trésors ; la joie fut grande surtout à Copenhague, où l'on se doutait bien du testament de Thorvaldsen ; néanmoins, plusieurs années se passèrent encore avant qu'aucune démarche décisive fût faite. Enfin, les efforts infatigables et patriotiques du conseiller intime, M. Collin, parvinrent à amener un heureux résul-

tat. Ce fut lui qui, en 1837, fut, à la tête d'un certain nombre des admirateurs de Thorvaldsen, le promoteur d'une souscription publique destinée à l'érection d'un musée digne de renfermer la succession qui devait être l'héritage de la patrie. Cette entreprise eut un tel succès que, peu de semaines après, M. Collin put écrire à Thorvaldsen que tout était prêt pour la construction d'un monument d'après le plan que l'artiste lui-même avait concerté avec l'architecte, M. Bindesböll, et qu'on n'attendait que son arrivée à Copenhague pour se mettre à l'œuvre.

Au printemps de 1838, une frégate royale fut envoyée à Livourne, pour chercher Thorvaldsen et ses ouvrages, et au mois d'août de la même année, il s'embarquait pour retourner dans sa patrie. L'accueil qui lui fut fait à la rade de Copenhague est de trop fraîche date et a causé une impression trop profonde pour qu'il soit nécessaire d'en retracer l'image ; pour l'étranger, d'ailleurs, toute description serait insuffisante. Jamais roi n'a été ainsi reçu par son peuple reconnaissant, jamais héros n'a fait une entrée triomphale aussi brillante. Les fêtes se succédèrent ; mais Thorvaldsen, fatigué de ces plaisirs bruyants, fut enchanté de pouvoir se retirer au château de Nysö, en Seeland, qui lui offrit une vie tranquille et un bel atelier, où, sans être troublé, il put s'adonner au travail, le plus grand besoin de toute son existence.

Le plan du Musée avait alors été approuvé et on en avait commencé l'exécution. Ce fut une raison pour Thorvaldsen de retourner encore une fois à Rome pour y mettre la dernière main à quelques ouvrages encore inachevés. A peine y fut-il de retour, que ce fut comme si toutes les fleurs printanières de sa vie d'artiste s'épanouissaient pour la seconde fois. Non content d'achever ce qu'il avait déjà commencé, il étonna tout ce qui l'entourait par des productions toujours nouvelles, témoignages de l'abondance intarissable de son génie créateur et du feu sacré qui brûlait toujours en lui avec la même force. C'est à cette époque qu'il conçut le projet de faire quelques changements à son beau groupe des Grâces, et l'auteur de ces lignes étant allé le voir un matin et lui ayant demandé comment il avait dormi la

nuit, Thorvaldsen, hochant la tête en souriant : « Ce sont les Grâces, lui répondit-il, qui m'empêchent de dormir. » Sans doute ce ne fut pas sans douleur qu'il dut penser à s'arracher à tous ces travaux ; mais en 1842, la frégate *la Thétis* entrait dans le port de Livourne pour embarquer 80 caisses remplies de ses ouvrages et de ses collections ; alors il se sentit comme irrésistiblement entraîné, et avant que la frégate arrivât à Copenhague, il y était déjà de retour, ayant fait le voyage par terre. Le lendemain de son arrivée, il alla voir son Musée ; il y fut reçu par toute la jeunesse artistique au milieu des chants de fête d'inauguration de ce monument où devait se conserver tout ce que Thorvaldsen avait produit de beau et de grand pendant sa vie si longue et si riche. L'aspect de cet édifice causa une joie indicible à ce vieillard septuagénaire. Il est vrai que ses yeux s'attachèrent quelque temps sur le petit carré réservé au milieu de la cour du Musée pour garder un jour ses dépouilles mortelles ; mais bientôt pourtant on vit qu'aucun travail n'était encore au-dessus de ses forces, et comme s'il eût voulu montrer avant sa mort le triomphe de la force morale sur la force physique, le dernier ouvrage qui sortit de sa main fut la statue colossale d'Hercule qui orne aujourd'hui la façade du palais de Christiansbourg à Copenhague.

Sa mort fut heureuse et belle comme sa vie l'avait été. Le 24 mars 1844, il était venu prendre sa place ordinaire au théâtre, et au premier coup d'archet de l'orchestre il s'endormit dans le temple des Muses. Tout Copenhague, roi et peuple, suivit son cortége funèbre ; la nouvelle de sa mort plongea tout le pays dans le deuil le plus profond, sa perte fut pleurée partout, même dans les réduits les plus pauvres, même parmi ceux qui ne pouvaient se faire qu'une idée bien imparfaite de ce qu'il avait été en réalité. Mais il vit encore au milieu de nous par ses ouvrages, et l'éclat que de semblables chefs-d'œuvre font rejaillir sur la patrie s'augmentera encore de génération en génération à mesure que les compatriotes du grand artiste se pénétreront du beau en esprit et en vérité.

Copenhague, le 21 septembre 1850.

H. P. HOLST.

# ŒUVRES DE THORVALDSEN (1).

## GROUPES ET STATUES :

Le monument du Pape Pie VII; trois statues et un petit bas-relief :

La statue de Pie VII. Représenté assis et donnant la bénédiction;

La 2e, la Puissance du Christianisme. Statue de femme, un pied sur une massue ;

Et la 3e, la Sagesse du Christianisme. Une femme méditant sur un livre.

Guttenberg. Statue debout tenant un livre.

Schiller. Statue debout enveloppée dans un manteau, la tête couronnée de lauriers. La main droite tient un crayon et la main gauche un livre.

Le prince Eugène de Leuchtenberg. Statue vêtue à la grecque, une main sur son cœur et une couronne dans l'autre main.

Maximilien, électeur de Bavière. Statue équestre en armure du temps.

Poniatowski. Statue équestre, costume romain.

Copernic. Statue assise, costume du temps ; une sphère et un compas dans les mains.

Deux cariatides. Statues avec des bras, style grec antique.

Le Sermon de Saint-Jean-Baptiste Groupes et statues formant le fronton de l'église de Notre-Dame à Copenhague. (Quatre groupes de deux figures et huit statues.)

Un Guerrier grec. Statue destinée à l'église de N.-D. de Copenhague.

Une autre statue assise, destinée au fronton de l'église de N.-D. de Copenhague.

Lion mourant (de Lucerne).

Cheval pour un quadrige.

L'Ange du baptême. Statue debout.

Un autre ange pour le monument de Pie VII.

Un ange appartenant au monument de Pie VII.

Un lion couché.

Saint André, apôtre. Statue debout.

(1) Dans le catalogue que nous donnons ici de l'œuvre de Thorvaldsen, d'après le guide du Musée de Copenhague, nous avons divisé ses nombreux ouvrages en trois séries : la première se compose de groupes et statues ; de la deuxième, de bas-reliefs et de médailles ; la troisième série contient tous les bustes.

Saint Thaddée, apôtre. Statue debout.
N. S. Jésus-Christ. Statue drapée avec un grand manteau.
Saint Jean, St Pierre, St. Matthieu, apôtres. Statues debout.
Saint Thaddée, apôtre.
Saint Jacques le mineur, apôtre.
Saint Philippe, apôtre.
Saint Jacques le majeur.
Saint Thomas.
Saint André.
Saint Simon.
Saint Paul.
Saint Barthélemy.
L'Ange du baptême. Statue à genoux.
Ganymède. Statue debout.
Autre Ganymède. Statue debout.
L'Amour et Psyché. Deux figures debout.
Les trois Grâces et l'Amour Groupe de quatre figures.
Vénus avec la Pomme; charmante composition.
Jason vainqueur de la toison d'or. Première statue de Thorvaldsen. Voir plus haut la notice biographique.
Hébé. Statue bien ajustée.
Mars et l'Amour. Groupe.
L'Espérance. Statue debout; ancien style grec.
Vulcain. Debout; dans la main gauche des pinces, la main droite appuyée sur le manche d'un marteau à forger, lequel est sur une enclume.
Mercure.
La princesse Bariatinsky. Statue debout drapée à l'antique.
Lord Byron. Statue assise sur des ruines. (Exécutée pour son monument.)
Ganymède. Statue à genoux donnant à boire à l'aigle.
Le prince Potocki. Statue debout vêtue d'une petite tunique grecque.
L'Amour triomphant. Statue debout.
Adonis. Statue debout appuyée sur un tronc d'arbre.
Les trois Grâces avec la flèche de l'Amour. Groupe de quatre figures.
Un Berger assis près de son chien.
Conradin de Naples. Statue debout en costume historique.
Christian IV, roi de Danemark. Statue debout en costume historique.
Caroline Amélie, reine de Danemark.
Thorvaldsen. Statue debout appuyée sur une statue en vieux style grec.
Hercule. Statue debout tenant une massue; sur le bras gauche, on voit la peau du lion de Némée.

Apollon. Statue debout tenant sa lyre.

La fable de l'Amour et Psyché. Seize médaillons ovales.

Psyché. Statue debout.

L'Amour. Statue assise.

Un Dompteur de chevaux. Cette statue doit être une copie des colosses placés au Monte-Cavallo, à Rome.

Psyché enfant tenant une flèche dans ses mains. Statue debout.

Une Danseuse.

Jeune Danseuse.

Bacchus. Statue debout; gracieuse composition.

L'Amour méditant sur l'action d'une flèche de son carquois.

L'Amour tenant son arc. Statue debout.

Hébé. Répétition avec des changements.

M<sup>lle</sup> Georgina Russel. Statue entièrement nue.

Une Danseuse.

Bacchus et Ariane.

Némésis, Minerve, Hercule, Esculape. Quatre statues debout.

Esculape, autre composition; Minerve, idem; Némésis, idem. Trois statues debout.

Vénus et l'Amour. Nouveau groupe.

Jeune homme avec un chien.

Génies de la Vie et de la Mort.

Sibylles; Deux statues debout.

N. S. Jésus-Christ, St. Jean, St. Simon, St. Thaddée, St. Barthélemi. Cinq statues debout.

Le monument du général Schwarzenberg Trois statues debout, celle du général sur les marches du piédestal ; les deux autres statues représentent la Renommée et l'Histoire; plus loin, un lion endormi.

Le prince Poniatowski. Statue équestre en costume romain.

Gœthe. Statue assise en costume moderne.

Trois statues de femmes assises

Frédéric VI, roi de Danemark, assis sur un trône. Cette statue fait partie de son monument.

Pie VII. Statue assise.

Trois statues de Victoires.

Martin Luther. Statue debout en costume du temps.

Gœthe. Statue debout en costume du temps en partie couvert d'un manteau.

Mélancthon. Statue debout en costume du temps, en partie couverte d'un manteau.

Un ange agenouillé.

Une jeune fille avec une corbeille de fleurs.

Un jeune chasseur. Statue debout.

La Charité. Groupe de trois figures.

## BAS-RELIEFS; MÉDAILLONS ET MÉDAILLES.

Deux anges nus soutenant les armoiries de Pie VII.

Le Triomphe d'Alexandre le Grand. Frise ornant un des salons du Monte-Cavallo, à Rome

L'Invention des types mobiles. L'Invention de la Presse. Deux bas-reliefs pour le piédestal de la statue élevée à Guttenberg.

Le Génie de la Poésie, la Victoire, une allégorie à la gloire de Schiller. Trois bas-reliefs placés sur le piédestal de la statue de Schiller.

Némésis, le Génie de la Vie et de la Mort. Deux bas-reliefs pour le monument du prince Eugène de Leuchtenberg.

Minerve dévoilant le Vice, le Génie de la Justice, le Génie de l'Administration civile. Trois bas-reliefs du piédestal supportant la statue équestre de Maximilien, électeur de Bavière.

Jupiter et Némésis.

Minerve et Prométhée.

Hercule et Hébé.

Esculape et Hygie.

Le cardinal Consalvi ramenant les provinces papales à Pie VII.

Les Anges fêtant Noël dans le ciel. Charmante composition.

Les Saintes Femmes au tombeau de N. S. J.-C.

Le Génie de la Mort.

La Victoire.

Le curé Hans Madsen devant le général Jean Rantzau.

N. S. J.-C. et la Samaritaine.

L'Ange du Jugement dernier.

Reproches d'Hector à Pâris.

Les Génies de la Paix et de la Liberté.

Alexandre le Grand à Persépolis.

Le monument funéraire de la baronne de *Chandry*.

Le monument funéraire de *lady Newbook*.

Deux anges du Jugement dernier.

Tobie guérissant son père aveugle, pour le monument sépulcral de l'oculiste Berlinghieri.

Monument sépulcral de Raphaël.

Monument funéraire.

Autre monument funéraire.

Monument sépulcral de la comtesse Berkouska.

Monument sépulcral de la baronne de Schubart.





La Victoire.
Briséis enlevée à Achille.
Le Génie de la poésie.
Saint Luc, évangéliste.
Saint Luc, premier peintre chrétien.
Adam et Ève.
L'Annonciation.
Saint Luc. Médaillon.
Saint Marc. Médaillon.
Thétis plongeant Achille dans le Styx.
Vénus, l'Amour et Mars dans l'atelier de Vulcain.
Léda.
Saint Jean. Médaillon.
Saint Mathieu, Médaillon.
Monument sépulcral des enfants de la princesse Poninska.
L'Annonciation.
Adoration des Bergers.
L'Enfant Jésus au milieu des docteurs.
*Le Baptême de N. S J.-C.* La figure de N. S. est entièrement drapée.
N. S. chargeant saint Pierre de la direction suprême de son Église.
La Charité chrétienne.
L'Ange gardien.
Entrée de N. S. Jésus-Christ à Jérusalem. Ce long bas-relief a l'importance d'une frise.
Jésus allant au Calvaire. Ce bas-relief est aussi long que le précédent.
Le Génie céleste apportant la lumière à l'Art.
Le Génie du nouvel an. Le Génie de la Lumière. — Deux médaillons.
Génies chantant des cantiques.
Génies jouant de divers instruments.
Les Ages de l'Amour.
Psyché et l'Amour.
Le Depart de l'Amour.
L'Amour éveillant Psyché évanouie. Bas-relief cintré.
L'Amour faisant un filet, l'Amour caressé par un chien. Deux bas-reliefs cintrés.
Les Muses dansant sur l'Hélicon.
Hygie et l'Amour.
L'Amour avec le Cygne (l'Été).
L'Amour avec Bacchus enfant (l'Automne).
L'Amour lié par les Grâces.
L'Amour demandant à Jupiter de faire la rose la reine des fleurs.
L'Amour et Anacréon (l'Hiver).

L'Amour chez Bacchus.
Briséis enlevée à Achille. Deuxième bas-relief de ce sujet.
Achille et Patrocle. Achille et Penthésilée. Deux médaillons.
Priam aux pieds d'Achille.
Les adieux d'Hector et d'Andromaque.
Reproches d'Hector à Pâris. Deuxième bas-relief du même sujet.
Le Jour. Médaillon.
La Nuit. Médaillon. Composition charmante, reproduite par le moulage.
Homère chantant au milieu du peuple.
L'Amour ramassant des coquilles.
L'Amour faisant sortir des fleurs de la terre.
Minerve donnant à Ulysse les armes d'Achille.
Les trois Parques. Bas-relief cintré.
L'Hymen Persee enlevant Andromède. Médaillons.
Naissance d'Aphrodite.
L'Amour sur un Cygne.
Les trois Grâces.
L'Amour blessé par une Abeille.
Vénus, l'Amour et Mars dans l'atelier de Vulcain.
L'Amour domptant un lion.
Apollon. Minerve. Deux médaillons.
Rébecca et Eliézer.
Trois bas-reliefs allégoriques pour le tombeau d'Auguste Bœhmer.
Jupiter, Minerve, Némésis, un Fleuve et l'Abondance. Fronton de la principale façade du palais de Christiansbourg.
L'Amour et Psyché.
L'Amour et l'Hymen.
Pan et un jeune Satyre, Bacchante et un petit Satyre. Deux bas-reliefs cintrés dans le haut.
Monument de la comtesse Pores.
Trois bas-reliefs pour le monument sépulcral de Bethmann Holweg.
Le Génie de la Poésie, pour le monument de lord Byron.
Deux bas-reliefs représentant un Satyre avec une Bacchante.
Hylas enlevé par les Nymphes.
Hébé et Ganymède.
L'Amour sur un lion.
Mercure, Bacchus et Ino.
Alexandre le Grand à Persépolis.
L'Amour écrivant les lois de Jupiter
L'Amour dominateur des quatre Éléments. Quatre bas-reliefs.
L'Amour et Ganymède jouant aux dés.
L'Amour et l'Hymen filant la trame de la vie.

Nessus et Déjanire.
Chiron et Achille.
Les neuf Muses. Neuf médaillons.
L'Amour sur un cygne, Mnémosyne et Harpocrate. Médaillons.
Une Nymphe chasseresse à cheval.
Un Chasseur à cheval.
Les Ages de la vie et les Saisons. Quatre médaillons.
Hylas enlevé par les Nymphes. Même sujet déjà exécuté ; autre composition.
Génies de la Poésie et de l'Harmonie. Thalie et Melpomène. Deux médaillons.
Bergère avec un nid d'Amours.
L'Amour avec la rose et le chardon.
Institution de la Cène.
Baptême de N. S. J.-C.
Les Disciples d'Emmaüs.
La Foi, l'Espérance et la Charité.
L'Art et le Génie céleste.
L'Amour chantant devant les Grâces.
L'Amour s'envolant, le Génie de la Sculpture. Deux médaillons.
Le Génie de la Peinture. Le Génie de la sculpture (autre composition).
Le Génie de l'architecture. Le Génie de la Poésie. Quatre médaillons.
Thorvaldsen chez le baron de Stampe.
Le baron de Stampe et ses fils au bord de la mer. Les fils sont nus et le père est en chasseur moderne.
Pan et une nymphe chasseresse.
Trois Génies portant une guirlande.
Dompteurs de chevaux. Deux bas-reliefs.
Actéon changé en cerf. Diane surprise au bain. Deux médaillons.
Gœthe, fils du poëte. Médaille.
Narcisse se mirant dans l'eau. Adonis. Un Héros victorieux. Trois médailles ovales.
Apollon, Pan, Diane. Trois médailles.
Apollon se rendant au Parnasse suivi des Grâces, des Muses et d'Homère précédé de son jeune guide. Grande frise bien composée.
N. S. Jésus-Christ à Emmaüs.
Atalante, Calliste, Latone. Trois médaillons ovales.
La Fuite en Egypte.
Diane, Orion. Deux médaillons ovales.
Des Enfants en prière.
Endymion et Diane. Deux médailles ovales.
Une sainte Famille.

L'Amour dans le Tartare.
Deux bas-reliefs d'Anges.
Cinq médaillons représentant des Nymphes chasseresses.
L'Amour domptant un lion.
La mort de Chioné, fille de Dédalion.
Méléagre.
Génies représentant : l'Astronomie, le Commerce, la Navigation, la Médecine, la Guerre, la Comédie, l'Agriculture, la Danse, l'Horticulture, la Musique, l'Administration civile, la Poésie, la Tragédie et la Religion. Quatorze bas reliefs en losange.
Hygie et l'Amour.
Mercure conduisant Psyché au ciel.
Génies volant.
L'Amour naviguant.
Jésus bénissant les enfants.
Trois anges volant.
Jupiter et Diane.
L'Amour portant des roses et des chardons.
Génies représentant : l'Architecture, la Sculpture, la Pêche, la Peinture, la Chasse et le Commerce.
Trois Génies composant la devise du roi Christian VII.
Adam et Ève.
Jeune fille avec un oiseau.
Enlèvement de Ganymède.
La Justice et la Force.
Jésus bénissant les enfants.
Institution des états provinciaux. Exercice de la Justice. Protection des Sciences et des Arts. Délivrance des Paysans. Quatre bas-reliefs faisant partie du monument de Frédéric VI.
Deux Génies couronnant les symboles des arts et sciences.
Apollon chez les Bergers, Jugement de Salomon, la Résurrection de N. S. Jésus-Christ. Trois bas-reliefs en forme de fronton.
Le Danemark priant pour le roi. Médaille.
L'Amour liant ensemble les flambeaux de l'Hymen. Médaille.

BUSTES :

Adam Moltke. — A. P. Bernstorff. — Le baron de Schubart. — La baronne de Schubart. — Horace Vernet. — Lord Maitland, en Romain. — Pie VII. — Le cardinal Consalvi. — Napoléon I$^{er}$ supporté par un aigle servant de piédouche. — Sir Walter Scott. — Lord Byron. — Maximilien, électeur de Bavière. — Léonard Pisan. — Le poëte Tiedge. — Une

femme; buste inconnu. —Deux bustes : le prince et la princesse de Butura. — Sainte Apollinaire. — Autre buste du prince de Butura. — Le comte de Rantzau. — Un prince indien. — Lady Sandwick. — La princesse Hélène, grande-duchesse de Russie. — Miss Lucan. — Wilhelmine, princesse de Danemark. — Louis I^er^, roi de Bavière. — Un inconnu drapé à la romaine.— Eckersberg. — Deux bustes inconnus. – Madame de Rehfues. — Un inconnu. — Le prince de Schwarzenberg. – Le prince de Metternich. — Buste inconnu. – Le prince Poniatowsky. — Dahl, paysagiste norvégien. — Tycho Rothe, philosophe. — Le comte Sommariva. — Buste inconnu. — C. H. Donner. — Buste inconnu. — Idem, idem. — De Humboldt. — La marquise Firenzi. — Brandt, graveur en médailles. — La comtesse de Nugent. — L'empereur Alexandre. — Diwet. — F. C. Vogt. — Lord Exmouth. — Henri Hjelmstjerne. — La princesse Narischkin. — Caroline, princesse de Danemark. — Frédéric VII, encore enfant, roi de Danemark. — Victoria d'Albano. — Frédéric-Guillaume, prince de Hesse. — Julie, princesse de Danemark. — Frédéric VII, roi de Danemark. — Christian VIII, roi de Danemark. — Caroline-Amélie, reine de Danemark. Frédéric VI, roi de Danemark.— Marie, reine de Danemark. — Le poëte Holberg – Le poëte OEhlenschlæger. — La comtesse Potocka. — La comtesse de Danneskjold. — La baronne de Stampe. — L'amiral Holsten. — Alexandre Baillie. — Hope. — Bartholin Eichel. — La princesse Bariatinska. — M[lle] Ida Brun. — Le baron d'Eichthal. — Bassi, Appiani, Berlinghieri, Loffler, Henri Steffens, philosophe. Cinq médailles. – Torlonia. – La comtesse de Dietrichstein. — Miss Lucan. — Hope fils. — La princesse Wilhelmine — Madame Krausse. — J. Knudtzon. — La comtesse de Danneskjold. — Le comte de Danneskjold. — Un buste d'enfant. — Lord Bentinck. — H. C. Knudtzon. — Madame Hoier.— Le dernier ouvrage de Thorvaldsen est le buste de Martin Luther.

Thorvaldsen était professeur de l'académie des Beaux-Arts de Florence et de celle de Copenhague. Il était membre de toutes les académies; et, outre la croix d'officier de la Légion d'honneur, il portait encore les décorations des ordres de Danebrog, des Deux-Siciles, de la Couronne de Fer, de Saint-Wladimir, et de presque tous ceux établis en Europe; il était aussi conseiller d'État dans son pays. J. D. S.

# ZUMBO ET SES CHEFS-D'ŒUVRE

## CONSERVÉS AU

## MUSÉE D'ANATOMIE DE FLORENCE.

A la fin de mai 1830 — une année qui s'éloigne à tire-d'aile — j'ai passé plusieurs heures devant trois groupes de cadavres modelés en cire colorée, et je les ai revus en janvier 1835. Pour s'identifier sans défaillance avec ces effrayants cauchemars traduits en cire, il faut être un peu familiarisé avec le spectacle des salles de disection. Quel contraste, en effet, avec les voluptueux chefs-d'œuvre de la galerie de Florence! Et pourtant on peut assurer sans blasphème que, dans leur genre, ces modelages égalent en perfection les Vénus de Cléomène et du Titien; seulement, ici ce n'est plus la glorification de la beauté humaine, c'est l'apothéose de sa décadence. Ces lugubres sujets recèlent autant de poésie que le beau idéal, mais une poésie dantesque, éclose dans la patrie même de Dante.

La plupart des sculpteurs en renom ont consacré leur génie à l'expression des formes vives et séduisantes. Un jour, par exception, a surgi un artiste de force égale pour interpréter les ravages de la mort et suivre la forme humaine dans toutes les phases de sa dissolution. Zumbo — nom d'une résonnance assez sinistre — exécuta ces trois groupes vers la fin du dix-septième siècle. Il est ainsi signalé dans la *Biographie portative universelle,*

par Lud. Lalanne, etc. (in-12, 1853) : « Zumbo (Gaëtan-Ju.), « célèbre modeleur en cire; né à Syracuse 1656, mort à « Paris, 1701. Il apprit, sans le secours d'aucun maître, les « principes de la sculpture, et, après avoir fait une étude « profonde de l'anatomie, il s'acquit une grande réputation par « ses figures modelées avec une cire colorée dont lui seul con- « naissait la préparation. Appelé à Florence par le grand-duc, il « exécuta pour ce prince son plus célèbre ouvrage, connu sous le « nom de *la Corruzione*, s'associa avec Desnoues, et vint ensuite « en France, où il mourut peu après son arrivée. »

On trouve sur cet artiste quelques curieux détails dans la *Description de Paris* de Germain Brice, édit. de 1718, tome III. Brice (pages 96 et suiv.) signale le cabinet d'anatomie, situé rue de Tournon et fondé par le chirurgien Guillaume des Noves (des Noues), de l'académie des sciences de *Boulogne* (Bologne). Après une analyse de ses travaux, il ajoute : « C'est donc à « Guillaume des Noves, à qui la république des *lettres* est rede- « vable des anatomies artificielles dont la principale composi- « tion est de cire colorée, comme le prouvent les beaux ouvrages « qu'il a donnez et qu'il donne tous les jours sur cette matière; « ce qu'il a fait voir dans le livre qu'il a publié à Rome en l'an- « née 1706, et qu'il se propose de faire réimprimer incessam- « ment à Paris, fort augmenté, dans lequel on verra qu'il s'est « servi de *Julio Zombo* et de *François* de la *Croix*, qui continuë « de travailler avec lui à cette sorte d'ouvrage de cire. »

Plus loin, au sujet des inscriptions funèbres de l'église Saint-Sulpice, il signale celle de l'artiste qui nous occupe : « *Dom* « *Gaetano Julio Zumbo*, gentilhomme sicilien, est mort à Paris « le vingt-deuxième de décembre 1701, dans la quarante- « quatrième année de son âge. C'étoit un homme d'un admirable « génie pour les beaux arts. Il a laissé en cette ville deux ou- « vrages de sculpture, dont les figures sont colorées au naturel, « et une tête anatomique. Ces pièces feront toujours regretter « la perte d'un si excellent homme. Il avoit été au grand-duc, « qui a de lui des figures qu'il conserve comme des choses ines- « timables; ce qui, joint aux éloges que les gens de bon goût

« de France et d'Italie et les journaux lui ont donné (*sic*), doit « faire respecter sa mémoire. »

D'autre part, Piganiol de la Force, dans sa *Description de Paris* (édition de 1765), à propos des sépultures de Saint-Sulpice, nous fournit ces nouveaux détails : « Zumbo étoit un homme d'un « génie admirable pour la sculpture et la peinture, et qui a laissé « à Paris trois ouvrages de sculpture. L'un de ces ouvrages « est une tête académique, dont il fit présent à l'Académie « Royale des Sciences, et qu'elle conserve précieusement. Les « deux autres représentent, l'une la Nativité et l'autre la Sépul- « ture de Jésus-Christ. L'Auteur a souvent dit qu'il avoit choisi « ces deux sujets pour avoir occasion d'exprimer deux passions « contraires, la joie et la tristesse. *M. de Piles,* grand connois- « seur, a fait une savante description de ces deux excellens « morceaux, et l'a placée à la fin de son cours de Peinture, où « les curieux la trouveront. »

Revenons à Florence. Dans la salle où étaient exposés les trois groupes en question, on remarquait un portrait sur toile de Zumbo et deux scalpels qui lui avaient servi à étudier ses hideux modèles. On y voyait aussi — s'il n'y a méprise dans mes notes de voyage — sa propre tête, ouvrage de ses mains singulièrement poétisé : les chairs étaient flétries des premiers stigmates de la décomposition. Quel fanatique amant de la mort que cet enfant de Syracuse!

Ces trois chefs-d'œuvre de cire ne représentent pas, comme on est tenté de le croire au premier abord, autant d'épisodes d'une peste qui aurait en réalité décimé la ville de Florence : ce sont des compositions. Le terrible artiste avait résolu d'exprimer dans toute leur affreuse vérité les phases successives de la dissolution du cadavre humain. Exécuter une série de modèles progressifs, classés méthodiquement comme des tables de botanique, c'eût été exclure tout effet grandiose. Il a fait mieux : il a cherché un prétexte à une agglomération de corps jetés pêle mêle dans une vaste fosse à divers intervalles de temps. L'hypothèse d'une invasion de la peste se prêtait mieux à la réalisation d'une idée où le sublime de la poésie devait dominer la science anatomique.

Ses figures sont à l'échelle d'un pouce et demi pour pied, à peu près au huitième de la grandeur naturelle du corps humain. Elles ont donc une mesure moyenne de vingt-deux centimètres. Malgré ces dimensions réduites, on y distingue jusqu'à la contexture de la peau. Les proportions en sont si justes, les détails si fins, la couleur si vraie, qu'après quelques minutes de contemplation, on s'imagine avoir sous les yeux des cadavres réels, moins l'odeur méphitique.

Nous allons produire ici, en l'abrégeant un peu, notre description rédigée à Florence en 1830 et complétée en 1835. Ce qui nous étonne, c'est que nous n'avons mentionné que deux groupes, soit qu'il y ait lacune dans le texte, soit que les sujets de deux tableaux aient été fondus en un seul. En tous cas, ce que nous en dirons suffira pour bien faire sentir le mérite artistique de ces compositions sublimes dans le genre horrible. Un modeleur en cire, attaché au Musée et fort habile lui-même à reproduire des écorchés, nous assura qu'un riche Anglais avait offert — sans succès — au grand-duc un million de francs des trois groupes. Pour qui les a vus, ce chiffre ne paraît pas exagéré, et, ce qui étonne moins encore, c'est qu'ils aient excité à ce point la convoitise d'un compatriote du farouche Young.

Un de ces tableaux en relief a pour décor un salon splendide converti en un hideux charnier. Les parois latérales, de bois ou de liége, imitent au dehors des assises de pierres et sont ornées, à l'intérieur, de fresques et de lambris dorés. Celle du fond est percée de deux portes entr'ouvertes, au delà desquelles on aperçoit au loin la place du Vieux Palais de Florence, peinte sur un châssis. Au lieu d'un mobilier somptueux, voici ce que contient ce salon princier. Sur le riche parquet gît un monceau de cadavres enchevêtrés sans ordre. Ceux de dessous, les premiers jetés, ont une teinte d'un noir bleuâtre. Les larves, qu'on voit grouiller sous l'épiderme ou au sein des chairs entamées, ont mis çà et là les os à nu. Sur cette couche purulente s'étalent des corps plus récents, d'un vert olivâtre, que les vers commencent à défigurer. Les visages ont conservé l'empreinte d'atroces douleurs. Chaque cadavre affecte une attitude déterminée par

les conditions de sa chute et aussi par la ligne qu'ont imposée aux muscles encore flasques les dernières convulsions. Tel bras est resté pendant, tel autre s'est horriblement crispé sur la poitrine. Ici une jambe s'est roidie dans le sens horizontal; là, cette autre s'est retordue brusquement sur la rotule. Il est des corps dont les têtes sont cachées, engagées sous le poids de ce monceau de charognes humaines. A l'expression tourmentée de certaines faces on devine que plus d'un moribond, précipité avant l'heure suprême, s'est longtemps débattu, avant d'expirer, pour repousser la hideuse cohue qui l'étouffait. Des Vénus mortelles ont leur place à ce funèbre rendez-vous. En dépit de la rigidité musculaire et de la lividité de la peau, leurs formes offrent encore les traces de la perfection. Sur ces visages que les convulsions ont labourés se révèlent les vestiges d'une suprême beauté.

Cette confusion des sexes dans la même voirie; cette association fortuite de grâce, de jeunesse et de pourriture; ces corps d'enfants bouffis envahis par des essaims de larves impures; ces lambris ruisselant tout à la fois d'or et de sang corrompu; ce somptueux parquet encroûté de débris infects et semé de roses flétries, souvenirs d'un dernier bal de prince; quelle effroyable poésie que cet ensemble plein de contrastes! Cela remue l'âme dans ses plus intimes profondeurs. La cire de Zumbo lutte ici d'énergie et de génie avec la plume de Dante.

Sur la place, dans l'éloignement, apparaissent en peinture des porteurs de civières qui accourent pour grossir le groupe d'un nouveau contingent. Au premier plan, sur la gauche, on distingue deux de ces porteurs en relief qui touchent au seuil du palais. Ce sont des galériens demi-nus, aux muscles vigoureux. Ils ont accepté, au prix de la liberté, cette périlleuse fonction. Conserveront-ils cette nouvelle vie que leur ont octroyée la nécessité et la terreur du moment? Le ton de leur chair vivace contraste avec la teinte glauque des cadavres. Ils ont le visage voilé d'un lambeau de toile, aromatisé sans doute et percé de trois trous correspondant aux yeux et aux narines. On devine à leur contenance qu'ils vont se hâter de jeter là leur funeste

charge, puis de fuir, sans songer, les bandits d'hier, à piller les vases précieux qui brillent au plus épais du charnier, ou à ramasser la couronne royale scintillante de pierreries déposée au bord de cette mare fétide et visqueuse.

Examinons de plus près. Parmi les corps qu'un des précédents voyages de la fatale civière a livrés au gouffre, deux vivent encore et luttent contre la mort qui les envahit. Le visage d'un cadavre de Zumbo, tout animé qu'il est de l'expression de la dernière douleur, ne saurait néanmoins se confondre avec celui d'un vivant en proie à l'agonie. L'un porte l'empreinte d'un mouvement qui vient de s'éteindre; l'autre, d'un mouvement qui a plusieurs périodes encore à subir avant de s'arrêter. Là se manifeste la suprême puissance de l'inspiration. Au génie seul il est donné de faire sentir ces contrastes, ces transitions, ces nuances variées dans l'animation apparente, avec une perfection telle, que le spectateur, oubliant l'inertie réelle de la matière mise en œuvre, éprouve une illusion complète.

L'un de ces moribonds est un jeune enfant suspendu au sein infecté de sa mère, dont le corps est déjà noir et rigide. La peste gagne le pauvre délaissé, qui se tord de douleur. De la mamelle qu'il presse suinte un sang verdâtre : c'est le poison qui le tue. Les larmes purulentes sont figées aux angles de ses paupières; ses yeux tournent au vitreux; c'est le travail de la mort pris sur le fait.

Examinons maintenant cette vieille aux mamelles flasques. Elle a été réveillée, par le choc, des torpeurs de l'agonie. Elle use ses dernières forces à soulever le monceau de cadavres qui l'étreint, et roidit, pour se dégager, un bras maigre, le seul qui ait la liberté de se mouvoir. Sa bouche édentée hurle au secours. Une minute encore : elle va retomber morte et se souder à cette fange de chair en dissolution. Cette face de vieille, qui fut belle jadis, — la cire l'indique assez — offre la plus énergique expression de l'angoisse et de l'épouvantement. C'est peut-être le plus affreux cauchemar qu'un artiste ait jamais conçu et réalisé.

Un autre groupe a pour décor une suave campagne qu'inonde le soleil. Le sol champêtre est parsemé de tronçons de colonnes

et de bas-reliefs dispersés par le hasard. Parmi ces débris gisent çà et là des squelettes à demi desséchés, des restes de carcasses à jour et quelques ossements isolés. Au milieu de ces ruines de palais et de ce charnier solitaire, s'épanouissent des fleurs aux couleurs vives, aux pétales frais et gracieux. Près d'un pan de mur, on distingue la charogne d'un chien, dont la langue putréfiée semble caresser encore les restes défigurés de son maître. Il a dû rester là bien des jours pour atteindre l'heure où il a expiré dans un suprême transport d'inébranlable fidélité. O vérité poignante! le chien de cet homme s'est laissé mourir de douleur, mais ses enfants l'ont déjà sans doute oublié!

En examinant le sol de plus près, on y reconnaît une bande de rats velus, tout gonflés de substance humaine. Ils s'ébattent au milieu des restes du festin. Les uns sont dressés comme des écureuils, l'oreille attentive au moindre bruit; d'autres disputent aux dernières larves de hideux tronçons d'intestins, qu'ils déroulent comme d'immondes serpents sur le gazon, un doux gazon émaillé de pâquerettes.

Au-dessus de ce poétique amas de ruines humaines et monumentales est assis sur une couche de nuages un vieillard aux traits graves et inflexibles; c'est le Temps avec ses attributs mythologiques : des ailes, une faux et un sablier. Il foule aux pieds des vases précieux, des armures et des couronnes royales. Derrière lui se balance la grande charpente osseuse de la Mort. Elle aussi tient une faux, mais une faux dentelée comme une scie : symbole de l'atroce agonie du pestiféré.

A. Bonnardot.

## ÉPOQUE DE L'ÉTABLISSEMENT

DE

# L'ART D'IMPRIMER LES TABLEAUX[1].

Lastman, peintre hollandais qui vivoit en 1626 (duquel Rembrandt van Rhyn étoit disciple), imagina l'impression des estampes en couleurs; mais, n'ayant pas réussi dans ses tentatives, les ouvriers dont il s'était servi se réduisirent à placer sur un seul cuivre les différents couleurs dont ils voulaient faire usage, et mirent au jour, sous leur nom ou sous celuy de quelque particulier, des planches dans cette manière, représentant des oiseaux, des fleurs et des plantes; ces planches étoient gravées au burin et à l'eau-forte(2). D'autres se servirent des gravures *au*

(1) On trouve de ces estampes à Londres, dans les recueils de la Société royale, et feu M. de Mortimer, secrétaire de cette académie, m'en a fait voir plusieurs qu'il avait lui-même dans son cabinet.

(2) Ce morceau sera le complément naturel des deux lettres de Gautier d'Agoty que nous avons insérées dans la *Revue universelle des Arts* (août, 1865, p. 306 et suiv. du tome XXI), d'après un imprimé qui porte la date de 1756 et qui fut sans doute distribué, à cette époque, par l'auteur. Mais le morceau que nous reproduisons aujourd'hui, pour rassembler tous les documents relatifs à l'impression des tableaux en couleurs, avait paru auparavant dans le premier volume des *Observations sur la physique, l'histoire na-*

*Berceau*, imprimées en bleu, sur lesquelles ils appliquèrent d'autres couleurs.

Les nouveautés ne réussissent pas toujours, mais elles ont leur utilité; et si ces premiers maistres dans l'art de peindre en gravure n'eurent pas tout le succès qu'ils devoient attendre de leur nouvelle invention, ils ne doivent en accuser que la dureté et le mauvais goût de leurs ouvrages.

En effet, les dépenses qu'on a faites dans la suite pour perfectionner cet art sont une preuve de l'accueil favorable qu'on se disposoit à lui faire sitôt qu'il auroit trouvé l'art de plaire.

Le Blond, peintre, Allemand de nation, disciple (disoit-il) de Carlo Maratti, vint en Hollande vers l'an 1704 ; il essaya d'appliquer à la peinture la théorie du grand Newton sur les couleurs, et voyant que les tentatives, assez infructueuses, qu'on avoit faites pour peindre en gravures, loin d'en dégoûter le public, ne faisoient, au contraire, que piquer sa curiosité et garantir le succès de ceux qui parviendroient à la perfectionner, proposa à divers graveurs hollandais de faire quelques essais sur les couleurs, conformément au système de Newton. Il ne put réussir en Hollande. Il alla en Angleterre, où il proposa d'abord à la société royale le projet qu il avoit formé de graver des planches en couleurs sur différens cuivres ; il luy fut facile de faire entendre qu'il réussiroit en suivant le système de Newton, et il forma

*turelle et la peinture*, 1752, in-4°, que Gautier d'Agoty publiait tous les ans avec des estampes gravées en couleurs, d'après son procédé, qui consistait, comme il nous l'apprend lui-même, dans l'emploi des quatre couleurs noire, bleue, jaune et rouge, y ajoutant le blanc du papier. Cet article a été repris, avec d'autres extraits du recueil des *Observations*, dans un volume rarissime intitulé : *Observations sur la peinture et les tableaux anciens et modernes*, dédiées à M. de Vandière, conseiller du roi en ses conseils, directeur et ordonnateur général des bâtiments du roi, jardins, arts, académies et manufactures de France, par M. Gautier, inventeur de l'art de faire les tableaux sous presse et pensionnaire de Sa Majesté. Année 1753. Tome I^er^. (*Paris*, *Jorry*, in-12.)

P. L.

une société assez nombreuse dont les avances considérables le mirent pendant longtemps en état de subsister et de faire tous les essais nécessaires pour la réussite de son système pratique ; mais, ayant par lui-même, ou par d'autres voyes, découvert que toutes les couleurs pouvoient se réduire à trois primitives, il s'imagina que le seul moyen de réussir étoit de graver trois cuivres, de manière à pouvoir former les différentes nuances intermédiaires.

Il ne voulut point se départir de ce sentiment.

Il réussit mal, et il s'en prit au peu d'habileté des graveurs et des imprimeurs qu'il faisoit travailler. Vingt années s'écoulèrent sans que les bénéfices du nouvel art eussent enrichi ses associés ; il se retira, et vint s'établir en France. Il arriva à Paris en 1735, il y forma une société , il y fit annoncer son talent; tous les amateurs du nouvel art de peindre accoururent sur les merveilles qu'il promit, et l'espoir d'une fortune immense lui fit bientôt trouver des fonds, mais ne le mit pas en état de réussir, car il s'agissoit moins d'un secret que de l'art de plaire. Il débuta par une Vierge d'après *son cher maistre* Carlo Maratti, et choisit M. Tardieu, graveur en taille douce, pour exécuter ce morceau. Il avoit cependant apporté d'Angleterre un tableau des Enfants de Van Dyck et une Vierge qu'il avoit fait graver à Londres. Ces deux morceaux, gravés selon son système, furent assez goûtés, mais ils étoient finis au pinceau avec des couleurs en huile : c'est là ce qu'il appeloit mignaturer l'estampe. Le temps qu'on employait à mignaturer ainsi l'estampe faisoit perdre le fruit qu'on auroit tiré s'il avoit eu le talent de la faire sortir de la presse telle qu'elle devoit être, sans ce secours étranger; c'est ce qui lui fit tenter d'exécuter la Vierge de Carlo Maratti sur ce plan; mais M. Tardieu, quoique entrant parfaitement dans les vues de le Blond, ne put parvenir à faire un morceau digne d'être présenté au public, qui se dégoûta bientôt de le Blond.

J'arrivai dans ce temps-là à Paris avec un projet semblable, enfanté à Marseille ma patrie, sur des principes différents et opposés à celui de l'auteur dont nous venons de parler.

Agé de 20 ans, instruit comme on l'est ordinairement dans la province, j'ignorois, on le croira sans peine, les grandes merveilles de Paris et de Londres.

La destinée, qui sembloit me fixer dans Marseille, me faisoit perdre de vue les avantages de ces capitales pour les hommes à talent. J'aimois la peinture, j'en faisois même ma principale occupation. Les manufactures d'indiennes, si communes à Marseille qu'on y voit partout les ouvriers travailler dans les rues, attirèrent mes regards, et c'est là d'où me vint l'idée de tenter d'imprimer les tableaux dans la même manière. Les grands projets ne peuvent s'exécuter que dans les grandes villes, et je m'imaginai ne le pouvoir faire qu'à Paris. L'amour de la gloire me fit renoncer aux engagements les plus doux. J'arrivai donc à Paris; je me gardai bien de communiquer mes idées, je ne voulois cependant pas être ignoré, je cherchai les moyens de me faire connaître, et je les trouvai.

Le père Castel me proposa, avant que de me faire connaître le Blond, un essai sur le nouvel art de peindre en gravure. Je choisis un sujet simple qu'on pouvoit faire à trois planches, et le père Castel lui-même me fit donner une coquille par M. Mortin, du Pont-Notre-Dame ; je la gravai ainsi, parce que les quatre couleurs dont je me sers n'étoient pas nécessaires pour ce sujet. Le père Castel fut content de l'exécution, il m'en fit tirer plusieurs exemplaires; il me prôna aux personnes qui avoient soutenu le Blond, il fit renouer la partie; les intéressés dans l'entreprise de le Blond crurent qu'il étoit à propos, avant tout, d'obtenir de la cour un privilége exclusif, qui leur fut accordé par arrêt du conseil, le 12 novembre 1737, qui donnoit à le Blond, *exclusivement à toute autre personne*, le droit *d'imprimer les tableaux avec trois planches ;* et par autre arrêt du premier avril 1738, Sa Majesté confirma le précédent arrêt et nomma des *adjoints en présence desquels le sieur le Blond seroit tenu de travailler*. Le 24 du même mois, c'est-à-dire 24 jours après, je fus appelé pour aider le Blond, sous l'espoir d'une part dans l'entreprise, et on m'accorda, en attendant, 6 livres par jour. Je ne fus pas longtemps sans m'apercevoir que le Blond avait d'autres vues, et je résolus

de le quitter. Je mis donc à profit les vuides que me laissoient les occupations que j'avois avec lui, je passai même quelques nuits à exécuter un morceau suivant mon système des quatre couleurs, d'après une tête de S. Pierre que M. Tardieu (qui gravoit pour lors chez le Blond les portraits de feu S. E. le cardinal de Fleury et de Van Dyck) me prêta. Je fis présent des estampes que j'avois tirées aux personnes qui protégeoient le Blond et au R. P. Castel; mais, voyant que je ne pouvois par là déterminer le Blond à tenir les engagemens qu'il m'avoit promis, je le quittai le 8 juin 1738, c'est-à-dire six semaines après m'être lié avec lui. M. Tardieu finit le portrait du cardinal et la copie de Van Dyck. Le Blond fit ensuite graver le portrait du roy par M. Robert, et commencer par le même graveur une planche d'anatomie représentant des intestins. Le Blond mourut, et son dernier élève finit après sa mort cette dernière planche.

N'ayant encore découvert aucun Mécène sous les auspices duquel je pusse mettre mes ouvrages au jour, je ne perdis cependant pas courage; je travaillai et je gravai douze morceaux différents dans mon système des quatre couleurs, tant en histoire, en paysage, qu'en portraits, fruits, fleurs, coquilles et autres sujets d'histoire naturelle; et, sur la permission que j'obtins, par un arrêt du conseil, après la mort de le Blond, le 5 septembre 1741 j'exposai mes ouvrages en vente. J'ai depuis exécuté de plus grands sujets qui peuvent aller de pair avec de vrais tableaux, et j'aurois continué sans le *Cours d'anatomie*, en quarante-six planches, que je viens présentement de terminer.

# UNE COLLECTION

DE

# TABLEAUX INCONNUE.

---

Cette collection avait été exposée à Paris et destinée à être vendue en totalité, dans le cours de l'année 1811, si nous en croyons un article publié sous ce titre : *Tableaux peints par un grand maître*, dans le 47e volume du *Mercure de France*, p. 313 et suiv. R. D. Ferlus, qui a signé cet article bizarre, était un poëte royaliste qui s'est fait connaître, pendant la Restauration, par divers écrits politiques et religieux, notamment par une notice très-catholique sur le zodiaque de Denderah. Il nous apprend, dans son article du *Mercure*, qu'un peintre d'un grand talent, qu'il ne nomme pas, avait imaginé de peindre, sur une seule toile continue, une foule de sujets tous différents et disparates, qui se succédaient, sans interruption et sans cadres, de manière à former huit longues galeries, contenant chacune 30 à 35 tableaux. Ferlus, pour donner une idée de ces peintures, a décrit celles qui composaient la troisième galerie. Il ajoute que le même peintre avait fait, en outre, cinquante toiles de la même étendue et du même mérite. L'article se termine par cette annonce : « On peut voir, tous les jours et à toutes les heures, cette collection chez MM. Michaud, imprimeurs-libraires, rue des Bons Enfants, n° 34. »

Nous étions loin de supposer d'abord, faut-il l'avouer? que R. D. Ferlus eût voulu mystifier ses lecteurs, et nous nous sommes mis à chercher quelques détails plus précis et plus étendus relatifs à cette singulière collection, que M. Charles Blanc n'a pas indiquée dans son *Trésor de la Curiosité*. Les journaux que nous feuilletâmes pour y découvrir la trace de ces *tableaux peints par un grand maître* ont tous gardé le silence le plus absolu sur cette espèce de panorama qu'on voyait, en 1811, chez les frères Michaud, imprimeurs-libraires. Nous ne savions que penser de ce silence, lorsque nous nous rappelâmes que ces imprimeurs-libraires, royalistes comme Ferlus, avaient commencé, en 1811, la publication de leur *Biographie universelle*, qui ne devait avoir que huit volumes dans l'origine et qui est arrivée graduellement au 52e, sans parler de 28 ou 30 volumes de supplément. Il nous paraît donc à peu près certain que Ferlus a eu l'intention de critiquer ainsi le plan et l'exécution de la Biographie, qui devait réunir dans un même ensemble, sans autre ordre que l'ordre alphabétique, les notices les plus diverses et les plus dissemblables.

Nous réimprimons cet article, après en avoir indiqué le sens allégorique, pour que la description de cette galerie imaginaire ne revienne pas plus tard mettre en éveil les historiens de l'art et ne les expose pas à être, comme nous l'avons été, dupes d'une véritable mystification.

P. L.

---

## TABLEAUX PEINT PAR UN GRAND MAITRE.

Je viens de voir ces tableaux où le pinceau le plus pur, le plus énergique, le plus varié, déploie tout ce que l'art des Zeuxis peut avoir d'intéressant. Je viens de les admirer, et cependant mon imagination est lasse et comme troublée par le mélange et l'entassement de toutes ces beautés. Mes idées, mes sentiments

brouillés et confondus n'ont laissé dans mes yeux et dans mon âme qu'un chaos d'impressions dont l'effet total est la fatigue et l'ennui.

Ce triste résultat est le produit de la méthode suivie par l'artiste dans le choix et la disposition des sujets. Figurez-vous huit longues galeries où est tendue à l'entour une toile continue, en forme de tapisserie, sur laquelle se succèdent, sans interruption et sans cadres, une suite de peintures qui n'ont rien de commun entre elles que la toile où elles sont peintes. Les sujets les plus différents et les teintes les plus oppposées y occupent successivement l'esprit; de sorte que, l'effet de l'un détruisant l'effet de l'autre, l'intérêt se trouve à chaque instant rompu. On ne passe pas, sans un effort extrêmement pénible, de l'allégresse à la désolation, d'une fête bruyante à un enterrement. Ces disparates sont supportables dans des tableaux isolés que l'on n'est pas forcé de regarder à la fois ; mais quand elles se présentent sur le même fond, et qu'au lieu de donner à chaque tableau une existence individuelle, on veut établir entre eux une sorte de liaison, l'esprit se révolte contre l'assemblage de ces traits incohérents. On a beau me traîner forcément de l'un à l'autre, je sens à chaque passage une secousse violente. C'est ici surtout que l'on éprouve ce qui a été observé tant de fois en poésie, que l'unité et l'ensemble sont l'âme des beaux-arts, qu'une liaison matérielle et factice n'est jamais une liaison, et que l'intérêt divisé s'anéantit bientôt pour faire place à tout ce que la confusion a d'inconvénients.

Comme ces huit galeries de tableaux précieux sont en vente, j'ai pensé qu'on verrait avec plaisir une courte notice des tableaux qui sont dans la troisième : je vais les suivre par rang de numéro dans l'ordre où ils se trouvent sans aucun intermédiaire.

N° 1. *Le Clavecin.* — Diverses personnes dirigent leur attention vers cet instrument, au moment où une jeune musicienne va poser sa main sur le clavier. Tous les regards semblent attendre l'expression qui va sortir de ce bois insensible.

N° 2. *La Lune et l'Enfant.* — La lune brille sur le plus beau paysage. Elle se peint dans le miroir d'un ruisseau, où un enfant se penche pour la saisir.

N° 3. *L'Effet des couleurs.* — Un arc-en-ciel dans le lointain. Des Maures s'animent au combat à la vue d'un drapeau noir. Des pigeons et des paons voltigent sur un toit.

N° 4. *La Beauté des formes.* — Sous des arbres dont les branches s'arrondissent en dôme, une nymphe à demi nue observe un Génie qui lui montre un globe terrestre et une sphère céleste.

N° 5. *Le Charme du mouvement.* — Un bois paraît mollement agité par le zéphyr non loin de la mer, où les flots se courbent et se relèvent. Le peintre a représenté sur ce site Vénus se dérobant à Énée, qui reconnaît la divinité à sa démarche:

Elle marche, et son port a trahi la déesse.

N° 6. *Cheval qui caracole.* — Dans le fond un cavalier qui galope à toute bride. Sur le premier plan, un jeune homme qui fait faire des caracoles à son cheval, en présence de divers spectateurs.

N° 7. *Armée qui marche en silence vers l'ennemi.* — Ce calme imposant, ce profond silence, la lenteur de cette marche impriment la terreur.

N° 8. *La Grâce.* — La scène représente un paysage délicieux. Une jeune bergère, parmi les arbustes où elle s'était cachée, se montre à son berger. Dans un coin du tableau, au pied d'un rosier, joue un groupe d'enfants.

N° 9. *La Pudeur.* — Une vierge dont on aime le trouble et la rougeur, se montre avec délicatesse et timidité. Le vice audacieux est là sous la figure d'un homme violent; mais, à la vue de la nymphe, il s'arrête, et le Désir, autre figure très-animée, est contenu par le Respect. Elle cultive une sensitive.

N° 10. *La Nouveauté.* — La Nouveauté, sous la figure d'une nymphe, voit jouer autour d'elle la Variété, un prisme à la main. Devant leurs yeux s'enfuit l'Ennui conduit par l'Habitude.

N° 11. *Les Atrocités révolutionnaires.* — Du haut d'un trône

peint de traits de sang, un homme hideux excite au massacre une populace féroce. Pendant qu'il commande, on voit autour de lui des hommes non moins horribles qui s'efforcent de le renverser, et le plus ardent, un sabre à la main, s'apprête à lui couper la tête. Sur cette scène flotte un drapeau où Saturne est représenté dévorant ses enfants.

N° 12. *L'Amateur des raretés.* — Un Hollandais, dans une serre ornée de fleurs et d'arbustes, s'extasie devant une tulipe dont il observe les nuances. Il tient sous le bras un vieux volume de Servet.

N° 13. *Le Sauvage, l'Or et les Cailloux.* — Un jeune sauvage, dans un site européen, a jeté son or, que l'on voit répandu autour de lui, et ramasse des cailloux qui l'ont frappé par leur nouveauté.

N° 14. *L'Imagination.* — Une déesse aux regards vifs et perçants, tenant un flambeau et portée sur des ailes brillantes, conduit un homme à travers des paysages variés qu'elle embellit de sa lumière.

N° 15. *Le Chêne et l'Arbuste.* — Un cultivateur taille un arbuste, et son jeune fils l'arrose, tandis que les gens du village dansent assez près, sous un chêne antique.

N° 16. *L'Attrait de l'enfance.* — Divers groupes d'enfants s'amusent. Derrière eux s'ouvre un lointain où règne d'un côté le plus beau jour, tandis que l'autre est couvert de nuages. Sur le premier plan est assis le législateur des chrétiens, qui, considérant ces groupes, semble dire :

Laissez-les s'approcher de moi.

N° 17. *Respect à la vieillesse.* — Un vieillard vénérable dans un fauteuil d'honneur, près de son foyer, fixe par ses récits l'attention de ses enfants, divers d'âge et de figure :

C'est le père, le chef, le roi de sa famille.

N° 18. *Bataille sanglante.* — Au milieu de toutes les horreurs du carnage, de tout ce qu'a d'affreux une sanglante mêlée, le démon des combats, qui semble enflammer de plus en plus les

deux partis, leur montre un fantôme éblouissant dont l'aspect augmente leur furie : c'est la Gloire.

N° 19. *Terrible explosion d'un volcan.* — Un volcan s'élève sur les bords d'une mer horriblement agitée. Les arbres et tous les objets environnants annoncent un vent impétueux. La terre est bouleversée; les maisons, les temples s'écroulent; des torrents de feu mêlés de pierres, de cendres, s'élancent dans les cieux; dans l'éloignement, on distingue la figure d'un philosophe qui observe ces épouvantables effets.

N° 20. *L'Antiquaire.* — Dans un cabinet, on distingue différents outils; un glaive dont se servent les sacrificateurs, des vases étrusques, des meubles antiques; un personnage vêtu singulièrement tient une médaille qu'il observe.

N° 21. *La Mélancolie.* — La scène représente une retraite éclairée d'un demi-jour, au sein d'une forêt déserte, près de la chute d'un torrent. Là se recueille une femme rêveuse. On connaît aux nuances de la campagne que c'est un soir d'automne : les divers attibuts désignent la Mélancolie, qui, pensive, appuie sa tête sur sa main.

N° 22. *Vue d'un cimetière.* — Des tombeaux épars, dont la diverse structure indique la différence des rangs et des âges; une mère désolée, tenant dans ses mains le portrait d'un enfant,est à genoux sur une tombe qu'elle arrose de ses larmes.

N° 23. *Philomèle d'après les Géorgiques.* — On voit, sur un saule, un nid d'oiseaux. Un rossignol est perché seul sur une branche, et paraît exprimer sa douleur par ses chants. Un oiseleur emporte la nichée dans sa main.

N° 24. *Vue d'un Champ de bataille après la victoire.* — Une plaine jonchée de cadavres mutilés; des hommes monstrueux, occupés à dépouiller les morts. Des vautours et des corbeaux s'abattent sur cette scène d'horreur.

N° 25. *Conseil de Voleurs dans une caverne.* — Une lampe sombre éclaire la scène. Les scélérats teints de sang, ayant chacun sa part du butin qu'ils ont partagé, discutent en contenant leur voix. Autour d'eux sont épars des glaives, des fusils,

des poignards, une échelle. A leur attitude on voit qu'ils vont sortir pour un assassinat.

N° 26. *Massacre du 2 septembre.* — Meurtres épouvantables dans une église. Des prêtres, des vieillards sans nombre tombent sous le fer des cannibales :

L'un s'attache à la croix, l'autre embrasse l'autel.

Il est aisé de distinguer les traits de M. Duleau, évêque d'Arles, qu'on égorge sur le corps de son frère.

N° 27. *Récréation d'une famille champêtre.* — Chloé folâtre dans un jardin délicieux, éparpillant les fleurs qu'elle vient de cueillir. Ses petits frères jouent en même temps; l'un poursuit un papillon, l'autre se hausse pour saisir un rameau; un autre cache un fruit qu'il a cueilli.

La mère, centre de ces amusements, suit de l'œil la sœur et les frères.

N° 28. *Les Pyramides d'Egypte.* — Un grave personnage à l'air de méditer profondément à l'aspect de ces colosses de l'orgueil.

Un jeune homme grave sur une pyramide ce vers connu :

Leur masse indestructible a fatigué le temps.

N° 29. *Vue d'une vaste forêt.* — Ici quelle sombre profondeur ! On croit se promener sous l'immensité de ces ombres. Je reconnais sous ces arbres M. Delille dans un moment d'inspiration, et prononçant ces beaux vers qui sont au bas du tableau :

Et mes pensers, nourris dans l'ombre solennelle,
Deviennent grands, profonds, majestueux comme elle!

N° 30. *Aspect de l'Océan.* — Une mer agitée. Dans le lointain, un combat naval, tandis qu'au ciel se forme un affreux orage.

N° 31. *Les hautes montagnes.* — Des hauteurs prodigieuses; des sommets couverts de glace et des nuages; d'autres qui font craindre les feux d'un volcan; des gorges couvertes de bois et de verdure; des ruisseaux et des torrents; des aigles qui pren-

nent l'essor; dans un coin du tableau, un géomètre mesurant les hauteurs et les contours.

N° 32. *L'Univers microscopique.* — Un personnage regarde à travers un microscope. Il est ravi à l'aspect de tant d'êtres invisibles à l'œil nu, et que l'on peut appeler

Abrégés de la vie et chefs-d'œuvre d'un jour.

N° 33. *L'Homme.* — Tous les caractères sont peints dans ce tableau; la gaieté, la colère, la désolation, l'éloquence de la voix, celle du geste, etc.

N° 34. *Les Yeux.* — Ici les regards de divers personnages me peignent, comme dans un miroir, les uns le remords, les autres la paix de l'âme; ceux-là l'enthousiasme, ceux-là la tendresse, ceux-là l'espoir, ceux-là la joie, ceux-là l'esprit, ceux-là la sottise, etc.

N° 35. *Marius à Minturne.*—C'est le trait fameux qui a fourni le sujet de la belle tragédie de M. Arnaud. Le Cimbre, prêt à frapper Marius, est désarmé par un coup d'œil de ce héros ; le peintre l'a saisi au moment où il prononce ces paroles :

Je ne pourrai jamais égorger Marius.

Tels sont les tableaux que j'ai voulu faire connaître. En les parcourant, les amateurs y distinguent en grande partie les qualités qui font le peintre, une imagination brillante, un esprit fin, une grande science du coloris et du dessin; mais ils ne concevront pas qu'un artiste si habile ait pu renfermer tous ces beaux morceaux sur la même toile.

Ils penseront aussi peut-être qu'un grand tableau d'histoire dont l'ordonnance serait une et régulière, qui présenterait une action grande, mémorable, d'un puissant intérêt, au développement de laquelle concourraient, suivant le caractère donné, tous les personnages, tous les épisodes, tous les accessoires, aurait mis le génie du peintre dans un plus beau jour que tous ces tableaux de genre, quelque nombreux qu'ils soient; car on dit qu'il existe du même peintre plus de cinquante toiles de la même étendue et du même mérite que celle que j'annonce. Il est

au moins bien sûr que l'auteur ferait mieux de les séparer, de les mettre chacun dans un cadre particulier, et de les offrir ainsi aux acheteurs. Vus séparément, ils plairaient beaucoup mieux que présentés ensemble, n'étant pas faits les uns pour les autres. Si toutes les parties d'une peinture ne s'aident pas mutuellement, elles se nuisent.

R. D. FERLUS.

# CORRESPONDANCE.

*A Messieurs les directeurs de la* REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

MESSIEURS LES DIRECTEURS,

Maîtres des œuvres de Lille qui ont construit les hourds et les lices des joutes et des tournois célébrés dans cette ville sous Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon et Charles le Téméraire, ducs de Bourgogne.

> C'est une marque de la grossièreté de nos pères d'avoir fait du blason une science mystérieuse qui ne consiste presque qu'à donner des noms extraordinaires aux choses les plus communes, et de s'être fait un mérite de dire gueules et sinople, au lieu de rouge et de vert.
>
> (Fleury, 5e *Discours sur l'Histoire ecclésiastique*, parag. XVI )

Les fameux rois de l'Epinette avaient, dès longtemps, fait naître à Lille le goût des joutes et des tournois (1); il est donc peu étonnant que les grands seigneurs de la cour de Bourgogne et les ducs eux-mêmes aient préféré pour théâtre de ces hauts faits d'armes la cité où plus tard devait être prononcé le chevaleresque vœu du faisan (1453, v. s.) — (Consult. Gautier de Sibert, *variat. de la Monarchie française*, t. III, p. 51.)

Ces joutes, ces tournois, dont les moindres circonstances nous ont été conservées par les argentiers, pourraient seuls nous faire connaître les mœurs et les usages de nos pères, et, par les dépenses excessives qu'ils exigeaient, nous révéler quel bien-être le commerce avait, dès cette époque, fait naître dans les Flandres.

(1) Défense de jouster sur tonneaux ou sur esclans, sur amende de LX s.

Nos lecteurs vont voir que ces fêtes si célèbres appartiennent aussi à l'histoire de l'art.

Nous venons de dire qu'à Lille, les rois de l'Epinette avaient comme naturalisé les joutes, les tournois. Nous voyons en effet que, en 1339, on donne XVII l. XII s. aux arbalestriers qui craittièrent as portes à la Pentecouste, quant li chevalier justèrent à habourdin (haubourdin); qu'au mois de juillet, on alloua XII s. X d. pour vin, pain et cherises à la maison Mikiel Werin, quant on jousta el markiet.

En 1343, l'argentier porte en dépense XVII s. I d., donnés à VII compaignons qui furent armet, quant li nobles justèrent ou markiet.

En 1362, le magistrat faisait donner XXX fr., val. XXV l. XVII s. VI d., à Jacqmon Vrete et as autres compagnons, qui joustèrent sur le marquiet avoec Mons. Hustin de Bauffremez.

A Mikiel de Werny étaient alloués II frans de XXXIIII s. pour les loges là où eschevin furent.

Ces joutes déplurent, nous ne savons pour quel motif, au gouverneur de Lille; car nous voyons que, pour l'apaiser, le magistrat dut implorer la haute protection du roi de Bohême, vers lequel il envoya, d'abord à Valenciennes, puis à Mons et, enfin, à Amiens, Jehan de Courtray et mestre Jaquemon Le Clerc, à le requerre que il volsist escrire au gouverneur qu'il se déportast des arriés fais par lui pour cause des justes.

Cette requête, rédigée par Guillemin de Machau, clerc du monarque, coûte XII s. IX d.

Vu la gravité de ce conflit, on envoya aussi à Tournai, pour avoir conseil d'un homme d'esprit. Puis, on s'adressa as clers de droit, qui demandèrent XXXV s.

Gillion Le Pruedome fut même envoyé à Paris pour acater joyaulx, que l'on vouloit presenter au fil signeur Martin des Essars, éveske d'Eurens, et ausi suiwir le court.

N'oublions pas le vin de courtoisie et les poissons, dont on fit hommage au roi de Bohême.

En 1363, on avait aussi présenté le vin au prévôt de Lille, quant il rapporta le heaume dou tournoy d'Audenarde.

En 1384, le fet d'un camp entre Mess. Simon Tun, chevalier, et Jehan de la Fauchille oblige les échevins à acheter dix-huit aunes de drap d'Yppre (1), ainsi que dix-sept aunes de drap sanghuin, à XLIX gros

(1) 1425. Fardeleurs et fardelereses et autres qui se meslent de fardeler, fardelissent aucun fardeaulx de drapz. — Au XVII^e siècle, on mentionne le drap nouante et linuste et les draps nonante à empereur à XII l. l'aulne pour escantillon pour les esgardz de teincture.

l'aune, et cinquante-six aunes de fustenne, pour les robes mi-parties des sept commissaires.

L'argentier mentionne aussi les capperons des valets.

De leur côté, les soixante archers et leurs deux connestables reçoivent LX s., et on accorde XXXII s. aux douze arbalétriers qui, pour renforcement de wet, furent mis de nuit par manière de ascout, tant dehors la porte Diergnau comme sur les murs.

Quant à Jehan Frumaut, le comptable déclare qu'il a dû lui compter XII francs de XXIIII l., pour le aisement de son hostel et de se loge, en lequelle fu li loys de le ville pour veir le camp, et pour le ensouvienient de sondit hostel.

Celui de 1383 nous fait connaître que le cense de le maison des liches, dehors le porte Diergnau, avoec le pret,le court il et le creste de la dodane (1), mouvant dudit lieu, en alant entre II fossés jusques au tienquich qui coppe celuy dodane, rapportait V francs et demy, val. XII l. XIII s.

Le roi ne manquait pas d'inviter le magistrat aux tournois qui avaient lieu à Paris, car nous voyons que, en 1389 (v. s.), un noble d'or de LXXII s. fors était offert à un hiraud du roy, nostre sire, qui, le XXX^e^ jour de march darrain passé, avoit dénoncé et crié une feste de joustes à estre à Paris du roy et de ses barons, chevaliers.

En 1398, la loge des échevins qui devaient assister aux joustes de M. de Sainct-Pol (2), en avril, coûte VI l. et les autres frais s'elèvent à XLVIII l. XIX s.

L'argentier a soin de déclarer que les bonnes gens prêtèrent les fiens, qui furent espars sur les liches et parc (3).

L'année suivante, aux joutes du mois de novembre, le vin, les espisses et le fruyt, présentés au magristrat et aux notables bourgeois, coûtent XXXIX s., et le fien livré et espars est payé XXIIII l., madame de Sainct-Pol et plusieurs seigneurs ayant requis qu'il en fût ainsi.

(1) 1428. Défense de planter sur les terraux et dodanes de la ville arbres, *vingnes*, ne autres empeschemens.

(2) La comtesse de St-Pol mande aux eschevins qu'elle est *adjutée* d'une fille.

(3) Les Romains, qui n'entreprenaient rien sans quelque signal solennel, donnaient l'image d'un combat devant les préteurs avant que de commencer à plaider. C'était en mêlant des brins de paille en guise d'épées. (Gravina, *Esprit des lois romaines*, p. 104.)

Aux joutes célébrées devant le comte de Nevers le 27 *mai* 1400, *on présente vin et chierises* (1) aux échevins (2).

Le 25 mai 1409, c'est à un chevalier d'Angleterre (Jehan de Cornuaille que l'on offre vin de courtoisie, pour honneur de ce que ledit jour il estoit venus à Lille pour faire un fait d'armes alencontre de Mons. le senescal de Haynau, en présence de MMss. de Bourgogne, de Brabant, de Haynau et de Liege.

Le 10 août suivant, le duc lui-même fait célébrer un nouveau tournoi.

Des joutes plus solennelles encore eurent lieu du 3 au 5 décembre, puisque l'argentier nous fait connaître que xxiiii lots de vin étaient présentés le 28 novembre à Mess. Jehan de Olcastiel, seigneur Cobeheim, chevalier du pays d'Engletere, pour ce que ledit jour il estoit venus à Lille pour faire fait d'armes contre messire Antboine de Cram.

Même courtoisie à Ghillebert Unfreville, escuyer d'Engletere, qui devait faire fait d'armes contre Mons. de la Tremoulle.

A chacun des deux chevaliers françois on présenta xxxii lots de vin.

N'oublions pas les deux pouchons de vin tenant ii muys xxi stiers et les trois becqués (brochets) payés xii l., offerts le 1er décembre au comte de Nevers.

Disons, enfin, que les cotes du reward, des échevins et des jurés commis à ordoner le wès, coûtèrent cxxxii l.

Aux valets qui ostèrent le negge (3) hors des liches, pour estre les gens d'armes plus aisiement esdites liches (4) durant lesdites armes, on accorda xvi s.

Quant au hourd des échevins (dont les dépenses de bouche s'élevèrent à xxx l. iiii s.), le charpentier Jehan Miette le fit payer xxix l.

(1) Ainsi, au xve siècle, on vendait sur le marché de Lille des cerises à la fin de mai.

(2) Nous avons parlé ailleurs (t. XVIII, pp. 398-99 de ce recueil et pp. 102-105 de l'annuaire, bulletin (1864) de la Soc. de l'hist. de Frandesce) joutes auxquelles assista Jean sans Peur.

(3) 1411. Pour 11 flamiches arses et alouées le xe jour de février au soir (v. s.), et qui furent alumées et portées avec le los de leditte ville, et meismement furent portées pour eclairier Notrd. (la duchesse de Bourgogne) jusque vers Ffabourdin, et d'icelles lut conduite jusques en son hostel, pour ce qu'elle arriva en ceste ville environ ix heures en le nuyt, et sy n'avoit-on (pu) tenir chemin pour le neghes, lidis deux flamiches pes. x l. à v s. le livre, sont l s. — En 1407, on avait porté huit flamiches pes. xxviii l. et demie devant la duchesse de Bourgogne, pour ce qu'il estoit tart en le nuyt. — Les tournois furent longtemps interdits en Angleterre.

(4) Il fallut pour les liches et le hourd i c. et demi d'estrain de xxxvi se

Le 7 décembre 1410, Mess. Jehan de Ghistielle, Mess. Roland Dutquerque et plusieurs autres chevaliers (1) del hostiel du duc joutent sur le marché.

Le grand criminel du XV$^{e}$ siècle cherchant à oublier dans des fêtes plus splendides les unes que les autres le crime de la porte Barbette, une nouvelle réunion avait lieu à Lille le 16 juin 1411.

L'argentier porte, en effet, en dépense XII l. III s. IX d. fors, payés à Jehan Molleron, chirier, pour LII flambeaulx de V quarterons chaque, ars et alloués le nuyt ensuivant en halle, en laquelle nuyt Ms. le duc, avoec plusieurs chevaliers, et escuyers et demiselles de la ville, fist une feste de dansses, jusques al heure de IIII heures après minuyt ; XVIII s. fors, pour herbe esparsse en la halle et XXV s. fors, payés à Jehan de Le Halle, kieutillier, pour le louage de V draps azurés, lesquelz ont esté pourtendus en ledite halle.

Le 29 octobre 1415, le duc de Brabant et plusieurs chevaliers et écuyers joutent sur le marché.

Des fêtes nombreuses eurent encore lieu, car nous voyons que le roi des ribaux fit ramonner et nettyer le halle qui, extraordinairement, avoit esté honnie par les gens de Ms., qui, par nuytiés continuelles, avoient fait soupers et festes en ledite halle.

En 1415, le park, espars de fiens, établi sur le marché, et contenant II C piés de longheur et VI$^{xx}$ piés de largheur, sur lequel le duc de Bourgogne et pluiseurs chevaliers et escuyers joustent le 5 août, coûte LIIII l.

Le 27 août de l'année suivante, les échevins dépensent LVI s. VIII d. au soupper que eulx se tinrent ensemble, pour ce que Ms. le conte de Charollois et plusieurs chevaliers et escuyers, dames et damoiselles, furent toute le nuyt en esbatement, en le halle.

Le 2 mars suivant, le duc y donna à souper à chevaliers et escuyers, dames et damoiselles.

De nouveaux galas y ont lieu le 12 février 1420 (v. s.) et le 8 décembre, après les joutes, en présence du duc et de la duchesse.

En 1424 (v. s.), les flambeaux de chire, ars le lundi du behourt (fête du roi de l'Epinette), au nuyt, que lors Ms. le duc fist feste en le halle, coûtent XLV s.

En 1435, Jehan de Mesplan et Jehan de Wingles recevaient XX l. pour par eulx avoir fait, à la requeste des échevins, par marchié publié à la

(1) 1550. On dit qu'un individu a coppé ès bois de Bellincamp gros nombre de bois montans, appelés *chevalliers, escuiers* et planchons. — Copper pieches de *chevallerie, escuierie*, et les allaiguier et vendre par carées, pieches et goddins.

bretesque, ung parcq espais de fiens sur le marchié, sur lequel joustèrent en haulte selle (1) M. le duc de Bourbon et pluiseurs autres seigneurs ou mois de janvier darain passé. (Brantôme parle des grandes selles d'armes du temps passé (t. I, p. 151, éd. L. Lalanne). Ils reçurent en outre VIII l., pour avoir ralongié ledit parcq, icellui estramé de blancq estran, pour sur icelluy jouster à plates selles.

Très-longtemps après, Me Jehan Regnare, carpentier de la ville, fait, moyennant XLVIII l. (par marchié fait et à lui demouré à renchière, à ung punch de candeille ardant en le maison du séel) unes liches, à manière de toille, sur le marchié, qui servent à unes joustes faites par ordonnance de Ms. le duc, le nuyt du mois de may de cest an mil IIIIc.XLVIII, alors que celui qui livre et fait espandre les fiens nécessaires en reçoit XXII (2). (Chez les Romains, on entourait de cordes les lieux où se tenaient les assemblées).

Des joutes plus solennelles, dans lesquelles figura le comte de Charolois, eurent lieu en 1455.

L'argentier nous dit, en effet, que Me Ghillebert du Gardin, charpentier, fit payer XVIII l. *une thoille* (3) servant à faire sur le marchié joustes en scelle de gherre, où devoit jouster Ms. de Charollois.

Quant aux grans *estaueurs* et torsins, dont on fist alumerie en halle,

(1) 1496. Pasquier le Cat, fèvre, demande II s., pour avoir fait ung anneau et ung touret au coller du pourcel sangher de la ville, et on en accorde XX à Florens Le Keux, seellier, pour avoir livré deux collers avec troix clocquettes et une caigne, servans à deux marquesins. — 1499. Pour soucrion, aveue, pain et autres choses, nécessaires à la gouverne d'un porc seingler appertenant à la ville, IIII l. X s. — On voit figurer dans un compte de l'hôtel de Louis XI huit pourceaulx sangliers privéz. (Comptes de l'hôtel des rois de France, éd. Douët d'Arcq, p. 362.) — P. 350, on parle de certains porcs rouges qu'il fait nourrir en sa forest de Chasteau-Regnault. On voit ailleurs (p. 349) qu'il envoya à Saint-Hubert d'Ardaine le pesant de cire de deux sangliers de chire, du prix de VIxx l.; à St-Martin de Tours, ung chien de chire de douze livres (p. 355). — Consult. Millot, *Éléments de l'hist. d'Allemagne*, t. I, p. 245.

(2) En 1452, on accordait VIII s. à Guillaume Guillemin, homme assez joyeux chascun jour par force de vin, suivant la cour de Ms. — En 1435, Me Robert, le charpentier de Lillo, est appelé à Hesdin par le duc et y fait la devise d'une chambre pour la duchesse.

(3) Ailleurs, liches et *toiltières*. — Consult. Mathieu d'Escouchy, t. II, p. 113 et suiv., éd. G. de Beaucourt et M. le comte de Laborde, les Ducs de Bourgogne.

lorsque le duc y fist faire ung bancquet aux chevaliers, escuiers, dames et demoiselles, à Lille, ils coûtèrent, à raison de VI s. la livre, VI l. III s.

Ces fêtes étaient à peine terminées, quand dix charpentiers reçurent l'ordre de faire hastivement des *thoilles* pour les joustes qui devaient inaugurer les noces de Ms. Adolf de Clèves.

Outre ces dépenses considérables, incessamment imposées à la bonne ville par son très-redoubté seigneur, elle dut encore faire étendre l'estrain qui recouvrait le fien du champ clos; puis, la fête terminée, le faire enlever le plus promptement possible de devant l'ostel du comte, pour sa mauvaise fleureur.

N'oublions pas le banquet du duc et les toilles faites pour les joutes célébrées au festoiement de Ms. le duc d'Allenchon (1).

On parle aussi de celles de Mess. Xpien de Digoine et autres.

Nous allons emprunter encore à l'argentier l'anecdote que voici, puisqu'elle est précieuse pour l'histoire des mœurs et qu'elle mentionne un combat en champ clos.

Laissons-le parler :

« A Phlè Fremault, mayeur d'eschevin, j'ai donné IX l. XII s., lequel nagaires, en retournant de Valenchiennes, où il avoit esté veoir le champ que se y estoit fait, fut, à la poursuite de Ms. de Habourdin, prins et mis prisonnier ou chastiel d'Ath, pour la somme de XVC escus d'or, dont ledict seigneur faisoit demande pour ses gages de capitaine de la ville (Lille), qu'il disoit avoir desservie durant la guerre de ceulx de Gand darrenement, où il fut détenu prisonnier par l'espace de quatre jours.

« Les choses furent même poussées si loin, que Jehan de Le Bouverie, eschevin, et maistre Guillaume Gommer, conseillier pensionnaire de la ville, envoyés hastivement vers le duc à Louvain, chargiés de lettres de crédence sur le fait dudict emprisonnement, en passant par la ville d'Ath, ainsi que ordonné leur avoir esté, pour conférer avec ledict Phlè Fremault, furent pareillement achoppez et mis prisonniers en leditte ville. »

Revenons aux joutes de Lille.

Pour celles qui eurent lieu à l'occasion du mariage de Ms. de Charolois, Jehad Regnare et d'autres charpentiers fournissent (à la St-Martin) ung palich. (Mathieu d'Escouchy, II, p. 271.)

Nous laisserons à nos lecteurs le soin de deviner ce que pouvait être *la feste de Keizemarct*, au sujet de laquelle le magistrat faisoit présenter, le 27 décembre 1456, LX los de vin du Rhin au bâtard de Bourgogne, pour honneur de ce que ledict jour et autres jours suivans, il avoit as-

(1) Mathieu d'Escouchy, II, 242. — Toutefois, M. Vallet de Virivile (*Hist. de Charles VII*, t. III, p. 410) dit qu'Alençon vint trouver incognito, à Lille, le duc de Bourgogne.

signé tenir et de fait tenoit à Lille *feste de Keizemarct* pour plusieurs nobles hommes, chevaliers et escuiers.

Deux ans après, c'est le charpentier de la ville, Noël Escrohart, qui visite et poursoigne les ouvriers à faire unes thoilles sur le marchié pour servir aux joustes ; il y fait deux hours et deux grues pour mettre deux pavillons et ordonne tout le parcq pour le enclore de cordes.

Ces thoiles donnaient souvent lieu à des contestations avec les hérauts des princes ; car nous croyons que les eschevins durent donner à ces derniers XL s. en courtoisie, lesquelz disoient à leur droit appartenir de droit la thoille faite et mise pour des joustes faites sur le marchié de Lille.

Les héraults d'armes de Louis XI élevèrent les mêmes prétentions lors de son entrée dans cette ville (1469 v. s.), car l'argentier (après nous avoir appris que les orfévres, les bouchers, les boulangers, les verriers et d'autres corps de métiers, au nombre de onze, qui, à l'entrée de ce prince (18 février), s'étaient le plus distingués par leurs histoires et par leurs alumeries, reçurent chacun ung lyon d'or ; qu'aux fèvres, lesquelz, à l'incitation des eschevins et pour le fait de ladite venue, firent ung feu tournant sur le marchié, où ils frayèrent grandement, eurent C s.) ; ajoute que l'on accorda CVIII s. aux héraults du roy, pour considéracion de ce qu'ils s'estoient venus recommander par devers la loy, déclarans, entre autres choses, que le droict de thoilles ou liches du behourt (1) leur appartenoit, et néantmoins se attendoyent à la bonne grâce de ladite loy.

C'étaient les charpentiers qui fournissaient les roues employées pour les feux tournans dont nous venons de parler : ainsi, ce sont les charpentiers Jaquemart Baude et Jacot Aubert qui livrent celle qui fut commandée (1466) pour l'entrée du comte de Charolois; tandis que l'année précédente, Miquiel Aubert, M[e] charpentier de la ville, avait préparé la nef sur laquelle les eschevins allèrent au-devant de Philippe le Bon, à son retour de Liége (2).

(1) En 1467, on donne VII l. IIII s. aux connestables des arbalestriers, pour et en advancement d'avoir chappes au behourt, et CVIII s., pour avoir palletots aux armes de la ville. Quelques années après, on dit que l'Espinette, pour advenues rudesses et manières illicites tenues par aucuns, est en adventure de tourner au néant. — Elle fut, en effet, suspendue en 1477, par ordre de la princesse Marie, qui ordonna que la somme que l'on y destinait, fût employée pour les fortifications de la ville. — 1499. Gaspard Dubos, héraut de l'Espinette, nommé *roy de Flandres*.

(2) Voir t. XIII, p. 102 de ce recueil. — 1414. On offre un chapiel de bievre (loutre) à M[e] Jorge de la Boede, secrétaire du duc de Bourgogne (*a*).

(*a*) En 1382, parmi les XX compaignons de Valenciennes, joueurs de *trobus* et de bombardes, on remarque Jehan de la Kunée, Machon, Bauduin Campin et Jehan Dou Pont, carpentiers.

En 1471, il fallait une tronche d'ommiel (orme) de XXI piés de long pour *l'estamficque* portant la roue du feu fait à la venue de la duchesse de Bourgogne.

Ces roues tournantes jouaient, il est vrai, un grand rôle dans les réjouissances publiques, puisque le magistrat faisait distribuer (1489) VI l. aux compaignons de la place St-Martin, au support de la despence par eux soustenue en la fachon d'une nouvelle roue servans à faire les feux de joye en ladite place, et aussi au nettoyement et réparation d'un tran a fachon de celier sur lequel tourne ladite roue (1).

J'ai l'honneur d'être, avec un respectueux attachement, messieurs les Directeurs,

*Votre très-dévoué serviteur*,

DE LA FONS-MÉLICOCQ.

Raismes, le 8 septembre 1865.

(1) Le Ms. N° 529 de la bibl. de Valenciennes mentionne comme suit le supplice d'un charpentier du roi Philippe de Valois : L'an M.IIIC.XXX (1330), fut pendus ung appelez Pierre Remis à Maufaulcon, justice de Paris, carpentier, lequel luy-mesme avoit fait, que yl estrenna, la cause que yl avoit desrobé le roy de France de plus compter sur le bois et autres ustensilles que ne coustoit, le faisant. (Fol. 33 v°) — Le testament de demoiselle Franchoise de Lignières (1612), veuve de Nicolas de Hangest, seigneur de Contoire, mentionne un chariot (œuvre d'un charpentier picard) garny de quatre roues, couvert de thoille noire, les carreaux et dossières de drap vert. (Arch. Boubers-Mélicocq.) Nous le mentionnons comme spécimen des chariots de nos châtelaines sous Louis XIII.



## CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Académie royale des Beaux-Arts : concours de l'année scolaire 1864-1865. — Anecdotes racontées par Guyot de Pitaval. — *Lettre aux Quarante*, par Louis Lacour. — Inaugurations et érections de statues, monuments, etc. — Achat, pour la maison de l'Empereur, d'une statue de M. Feugère des Forts. — Découverte, au Louvre, de verrières du XVI[e] siècle. — Nécrologie.

---

# ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS.

### CONCOURS DE L'ANNÉE SCOLAIRE 1864-1865.

Aujourd'hui, à midi, a eu lieu dans le Temple des Augustins, avec la solennité ordinaire, la distribution des prix aux lauréats des concours de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, année scolaire 1864-1865.

On a surtout beaucoup applaudi aux succès de l'élève Édouard-Joseph-Alexandre Agneessens, qui a obtenu les trois prix dans les concours généraux de peinture (torse, figure et composition historique). Le sujet proposé pour la composition historique était Rebecca recevant la bénédiction de ses frères, d'après la Genèse.

La proclamation du prix du grand concours de sculpture (1000 fr.), remporté par l'élève Lambert-Constantin Jacob, de Duffel, a été également acclamée avec enthousiasme, ainsi que la mention très-honorable décernée à l'élève Félix Rombaux, de Lennick-Saint-Quentin.

Le bureau était composé de MM. les échevins Vander Meeren, Funck, Devadder ; le secrétaire communal Lacomblé ; Simonis, directeur de l'Académie ; Victor Henne, secrétaire.

Le corps de musique des pompiers est venu embellir cette solennité en exécutant les plus beaux morceaux de son répertoire.

La cérémonie s'est ouverte par un discours de M. Funck, échevin, chargé de l'instruction publique et des beaux-arts. Ensuite M. Henne a fait le rapport annuel sur les travaux de l'Académie pendant la dernière année scolaire. Il y a eu 742 élèves qui ont fréquenté les cours. Les progrès et la prospérité de l'Académie sont hautement constatés.

Les lauréats des différents concours ont été proclamés ainsi qu'il suit:

ENSEIGNEMENT ÉLÉMENTAIRE.

*Dessin linéaire.* — Professeur, M. Tasson-Snel. — 1er prix, J. Berckmans, Saint-Gilles ; 2e, G. Graner, Bruxelles ; 3e, E. Biet, Saint-Gilles ; 1er accessit, A. Scouppe, Ghislenghien ; 2e A. Henrion, Bruxelles.

*Dessin des ornements d'après la gravure.* — Professeur, M. Tasson-Snel. — 1er prix, M. Hartjens, Bruxelles; 2e, B. Masson, Saint-Josse-ten-Noode ; 3e, A. Duyck, Thielt; 1er accessit, J. Van Haelen, Bruxelles; 2e, A Hucher, id.

*Troisième classe d'architecture.* — Professeur, M. Wilbrant. — Quatrième section : A. Van Bollé, Bruxelles ; 2e, V. Snutsel, id. ; 3e, J. Cools, Schaerbeek ; 1er accessit, D. Lebrun, St-Josse-ten-Noode ; 2e, A. Massart, Bruxelles.

Troisième section. — 1er prix, P. Weyler, Hoogstraeten ; 2e, E. Soubrier, Gosselies ; 3e, L. Mertens, Ixelles ; 1er accessit, L. Glorieux, Saint-Josse-ten-Noode ; 2e, G. Toussaint, Bruxelles.

Deuxième section, professeur M. Laureys : — 1er prix, H. Vander Goten, Bruxelles; 2e, L. Nootens, id. ; 3e, J. Parmentiers, Saint-Josse-ten-Noode ; 1er accessit, J. De Groef, Schaerbeek; 2e, J Tulpinck, Saint-Josse-ten-Noode.

Première section. — 1er prix, J. Dehaen, Bruxelles ; 2e, G. Gets, Anderlecht; 1er accessit, J.-J. Van Humbeeck, Bruxelles; 2e, B. Wauters, idem.

*Principes de dessin d'après la gravure.* — Quatrième classe. — Professeur, M De Gronckel. — 1er prix, Vanhoud, Bruxelles ; 2e, A. Bourotte, id. ; 3e. F. Sterckval, id. ; 1er accessit, A. Hambursin, Willebroeck; 2e, L. Willems, Bruxelles ; L. Servais, Anvers.

Troisième classe. — 1er prix, F. Brodeau, Saint-Josse-ten-Noode ; 2e, J. Depreter, Schepdael ; 1er accessit, E. Haelbrecht, Bruxelles; 2e, J. Maufras, Bruxelles ; 3e, J. Van Pickartz, id.

Deuxième classe. — Professeur, M. Decoene. — 1er prix, F. Delhez, Bruxelles ; 2e, L. Boulez, Schoorisse ; 3e, P. Klein, Arlon ; 1er accessit, L. Defawe, Verviers ; 2e. J. Derauw, Bruxelles.

Première classe. — 1er prix, G. Willems, Bruxelles ; 2e, A. Jalhay, Walcourt ; 1er accessit, J. Van Meerbeek, Bruxelles ; 2e, V. Thiry, Gilly.

ENSEIGNEMENT MOYEN.

*Géométrie.* — Professeur, M Loxhay. — Prix, J. Leemans, Schaerbeek ; accessit, P. Weeldenburg, Rotterdam.

*Géométrie descriptive.* — Professeur, M. Moreau. — 1er prix, E. Haller, Bruges; 2e, E. Denis, Bruxelles; accessit, P. Dohet, Waret-l'Evêque.

*Perspective.* — Section d'architecture. — Professeur, M. Moreau. — 1er prix, P. Dohet, déjà cité; 2e, E. Haller, id.; 1er accessit, E. Denis, id; 2e, E. Legrève, d'Ixelles.

Section de dessin. — Professeur, M. Bossuet: 1er prix, P. Baes, Bruxelles; 2e E. Platteau, id.; accessit, J. Bas, id.

*Archéologie.* — Professeur, M. Stappaerts, section d'architecture. — 1er prix, E. Legrève, déjà cité; 2e, T. Massaux, Nil-Saint-Vincent-Saint-Martin.

Section de sculpture. — Prix, J. Hagens, Aerschot.

*Anatomie appliquée aux beaux arts.* — Professeur, M. Graux: 1er prix, P. Blondel, Bruxelles; 2e, J. Hagens, déjà cité, et J. Kas, id.

*Dessin dans ses applications variées.* — Professeur, M. Lauters. — Fleurs et fruits: 1er prix, A. Jomaux, Philippeville; 2e, J. Dielens, Anvers; 1er accessit, L. Marcelis, Bruxelles; 2e, J. Vandenb...t, id.

*Paysage.* — 1er prix, avec distinction, V. Uytteschaut, Bruxelles, 2e, A. Bassy, Limbourg; 1er accessit, L. Timmermans, Bruxelles; 2e, P. Ti...erghien, id.

*Sculpture des ornements dans leurs applications variées.* — Professeur, M. Lefebvre. — Deuxième section. — 1er prix, C. Vanderheggen, Bruxelles; 2e, A. Brodeau, Alost; accessit, J. Baes, Ixelles.

Première section. — Prix, J. Dehondt, Bruxelles; accessit, J. Marcoux, id.

*Dessin des ornements d'après le plâtre.* — Professeur, M. Tasson Snel. — Deuxième section. 1er prix, M. Jacobs, Bruxelles; 2e, P. Baes, id.; 1er accessit, J. Huygens, id.; 2e, F. Jacquemyns, id.

Première section — 1er prix, J. Devries, Groningue; 2e, P. Devriese, Bruxelles; 1er accessit, L. Pinnoy, id.; 2e, J. Apol, Breda.

*Deuxième classe d'architecture.* — Professeur, M. Deman. — Deuxième section. Prix, E. Brouez, Saint-Josse-ten-Noode; accessit, C. Verstrepen, Bruxelles.

Première section. — 1er prix, P. Smet, Bruxelles; 2e, T. Massaux, déjà cité; accessit, E. Haller, déjà cité.

*Modelage d'après l'antique.* — Professeur, Jaquet. — Tête: Prix, F. Simon, Schaerbeek; accessit, F. Strouf, Schaerbeek.

*Torse et fragments.* — Prix, F. Halvaux, d'Aulchain.

*Figure.* — 1er prix, J. Hagens, déjà deux fois cité; 2e, L. Schütz, Zeist.

*Dessin d'après l'antique.* — Professeur, M. Robert. — Tête:

1er prix, C. Maes, Puers ; 2e, E. Plateau, Bruxelles ; 1er accessit, J. Deroy, id. ; 2e, J. Vanderhecht, St-Josse-ten-Noode.

*Torse et fragments* : Prix, A. De Keghel, Bruxelles ; accessit, J. B. Anneet, Saint-Gilles.

ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR — *Esthétique* — Professeur, M. Fétis. — Prix, F. Tourteau, Ixelles ; J. Marchant, Sables d'Olonnes ; X. Mellery, Laeken

*Archéologie.* — Professeur, M. Stappaerts. — Section d'architecture. — 1er prix, M. Montassu. Bruxelles ; 2e, T. Van Bambeke, Gand.

*Section de sculpture.* — Prix, J. Marchant, déjà cité.

*Section de dessin.* — 1er prix, X. Mellery, déjà cité ; 2e, J. Berlin, Maestricht

*Anato*[illegible] Professeur, M. Graux. — 1er prix, X. Mellery et J. Marchant, [illegible] fois cités ; 2e, A. Belot, Saint-Josse-ten-Noode ; accescit, J. [illegible] Courtrai.

*Exp*[illegible] [illegible]ofesseur, M. Portaels. — Dessin. — Prix, X. Mellery, déja trois fois cité.

*Sculpture.* — Professeur, M. Simonis : Prix, J. Marchant, déjà trois fois cité.

*Dessin d'après nature.* — Professeur, M. Portaels. — 1er prix. J. Berlin, déjà cité ; 2e, J. Delahoese, Bruxelles.

*Modelage d'après nature.* — Professeur, M. Simonis. — 1er prix, E. Tourteau, déjà cité, 2e, A Belot, id. ; accessit, J. Baudewyn, id.

## CLASSE DE COMPOSITION.

*Dessin dans ses applications variées.* — Professeur, M. Lauters. — Fleurs et fruits. — Prix, R Lesy, Gand ; accessit, A. Jomaux, déjà cité.

*Paysage.* — Prix, A Bussy, déjà cité ; accessit, V. Uytteschaut, déjà cité.

*Sculpture d'ornement.* — Professeur, M. Lefebvre : Prix, E. Vrebos, Schaerbeek ; accessit, J. Dehond, déjà cité.

*Dessin des ornements.* — Professeur, M. Tasson-Snel. — Prix. T. Van Bambeke, déjà cité ; accessit, M Montassu, déjà cité.

*Première classe d'architecture.* — Professeur, M. Payen. — Prix, avec distinction T Van Bambeke, déjà cité ; accessit, M. Montassu, déjà cité.

*Composition historique entre les sculpteurs.* — Professeur, M. Simonis. — 1er prix, J. Boudewyn, déjà cité ; 2e, J. Marchant, déjà cité.

*Composition historique entre les dessinateurs.* — Professeur, M. Portaels. — Prix, X. Mellery, déjà cité.

*Concours généraux de peinture* ouverts, en conformité de l'art. 49 du règlement d'ordre intérieur de l'Académie, à tous les élèves habitant Bruxelles ou sa banlieue, quelle que soit leur école. — Torse: Prix, E. Agneesens, Bruxelles.

*Figure.* — 1er prix, E. Agneessens, déjà cité; 2e, X. Mellery, déjà cité.

*Composition historique.* — Prix, E. Agneessens, déjà cité.

*Grand concours de sculpture* (prix 1,000 fr.) ouvert, en conformité de l'art. 48 du règlement, entre les élèves et les anciens élèves de l'Académie, âgés de moins de 30 ans accomplis, qui ont obtenu une distinction quelconque dans les cours supérieurs: L. Jacobs, Duffel.

Une mention très-honorable est accordée par le jury à l'élève F. Rombaux, de Lennick-Saint-Quentin.

*** Guyot de Pitaval, dans ses *Heures perdues et divertissantes du chevalier de **** (Amsterdam, aux dépens de la compagnie, 1716, in-12), raconte une plaisante anecdote sur un sculpteur qu'il ne nomme pas :

« Le comte D***, fils naturel d'un prince souverain, eut la curiosité de voir à Venise un excellent sculpteur aveugle qui faisoit des bustes de terre grasse. En passant la main sur le visage de ceux qu'il vouloit représenter, il prenoit si bien toutes les proportions de leurs traits que ses figures étoient très-ressemblantes. Dans le temps qu'il travailloit, le comte D*** tordit le nez à un de ces bustes. Le sculpteur s'en aperçut quelque temps après : « Quel est, dit-il, le fils de p... qui m'a fait cette malice? » Le comte alors s'écria : « Ah ! le fourbe ! il voit ! »

Plus loin, le compilateur fait mention d'un tableau très-singulier qui s'est conservé dans la maison de Lévi, près de Saint-Lo :

« Tout le monde est persuadé que la maison de Lévi, qui est très-illustre et très-ancienne, n'a d'autre fondement que son nom pour se prétendre alliée à la sainte Vierge. On dit qu'on conserve avec beaucoup de soin dans le château du marquis de ***, qui est de cette maison, un tableau ancien qui représente un des ancêtres du marquis, à genoux devant la sainte Vierge, de laquelle il sort un rouleau de la bouche de cet ayeul du marquis avec ces paroles : « Je suis dans mon devoir, ma cousine. »

« Le même seigneur ayant appris que feu son père avoit fait présent d'un tableau de la sainte Vierge, d'un très-grand prix, à une dame qui étoit une coquette outrée, il lui écrivit qu'il la prioit de lui envoyer ce tableau, parce qu'il ne pouvoit laisser auprès d'une dame si galante le portrait de sa cousine, la reine des vierges. Elle lui répondit que ce que la médisance publioit contre elle étoit pour le moins aussi douteux que l'alliance de ce seigneur avec la sainte vierge, qu'elle le défieroit bien

d'établir l'un et l'autre; mais que, quand elle seroit ce que la médisance vouloit qu'elle fût, elle auroit des raisons très-formelles pour retenir le tableau; qu'e'le ne savoit pas comme lui sa litanie à demi; que la mère de Dieu n'étoit pas moins le refuge des pécheurs que la Reine des vierges. Le marquis se païa de cette raison et lui laissa le tableau. »

⁂ M. Louis Lacour, qui n'est pas seulement un érudit fort distingué et qui peut être, au besoin, un écrivain très-spirituel, a publié, dans un format microscopique, un piquant pamphlet, imprimé avec luxe et tiré à petit nombre, c'est-à-dire destiné aux amateurs de curiosités littéraires : *la Question des femmes à l'Académie française, lettre aux Quarante.* C'est un plaidoyer galant et convaincu en faveur des femmes de lettres, que M. L. Lacour veut faire entrer à l'Académie. Nous espérons qu'il complétera son œuvre en publiant : *la Question des femmes à l'Académie des beaux-arts.* Il n'aura pas de peine à prouver que les femmes, à toutes les époques, se sont occupées d'art avec succès, surtout en France, depuis Mlle Chéron jusqu'à Mme Browne et Mme Claude Vignon.

⁂ On doit bientôt inaugurer le tombeau d'Horace Vernet. Le peintre de la *Prise de Constantine* reposera sous un riche mausolée dû à M. Constant Dufeux, architecte de mérite et auteur du monument élevé à l'amiral Dumont d'Urville.

Le nouveau mausolée a un aspect austère. C'est d'abord un large bloc de granit, dépourvu d'ornement. Au-dessus est placé un bloc de marbre blanc dont la silhouette supérieure, quoique horizontale, affecte la forme de la croix latine. Un amortissement circulaire figure une draperie ornée d'étoiles. Sur la face principale est gravée simplement une palette avec des pinceaux. Le mélange de granit et de marbre, avec une ornementation gravée en creux à la manière égyptienne, excite dans l'âme du spectateur un sentiment à la fois de grandeur et de tristesse.

⁂ La statue en bronze de Buffon, le célèbre naturaliste, mort en 1788, a été inaugurée à Montbard (Côte-d'Or), le 7 octobre 1865; l'auteur est M. Auguste Dumont, membre de l'Institut, le statuaire actuel qui possède la plus grande réputation pour les statues monumentales et celui auquel on en a confié le plan.

⁂ M. Oliva, sculpteur, qui a exécuté la statue de François Arago, inaugurée récemment à Estagel (Pyrénées-Orientales), a offert à l'Académie des sciences la statue réduite de l'illustre savant, ancien secrétaire perpétuel de cette Académie.

*** Le 1er octobre a eu lieu l'inauguration de la statue du comte de Las-Cases, un des compagnons de la captivité de Napoléon Ier et auteur du *Mémorial de Sainte-Hélène*.

*** On va bientôt, nous écrit-on de Bourges, ériger, dans cette ville, une fontaine monumentale, dont l'exécution avait été mise au concours. Le jury institué pour ce concours, a donné le premier prix, de mille francs, avec une médaille d'or, à M. Albert Tissandier, élève de M. André et de l'école impériale des Beaux-Arts; le deuxième prix, de quatre cents francs, avec une médaille de vermeil, à M. E. Tarlier, architecte, inspecteur diocésain à Bourges; le troisième prix, de deux cents francs, avec une médaille d'argent, à M. Ernest Leclerc.

*** Un autre concours avait été ouvert à Nantes, pour l'érection d'un monument à la mémoire de M. Billault. Le jury, qui a rendu le jugement, était composé de vingt membres.

M. Chevalier a obtenu 5 voix; M. Ménard, 11 voix; M. Baujault, 2 voix; M. Frison, 2 voix.

L'architecture de ce monument est confiée à M. Chenantais, président de la société des architectes de Nantes.

*** Il est décidé qu'on placera au centre de la place de l'ancienne barrière de Clichy (aujourd'hui place de Clichy), une statue en bronze du maréchal Moncey, dont le nom rappelle de si glorieux souvenirs militaires. On a déjà exécuté, sur de petites proportions, un projet en plâtre de ce futur monument. La statue du maréchal reposera sur un piédestal en granit, qui se rapprochera, par la forme, de celui de la statue du maréchal Ney, au carrefour de l'Observatoire.

*** On lit dans l'*Italia* de Florence : « La municipalité d'Urbin a ouvert une souscription pour élever un monument à Raphaël Sanzio, à Urbin, sa patrie. — A Paris, on organise une semblable souscription, avec le même but. »

*** On va sous peu de jours découvrir, dans la rue Saint-Louis, le porche de l'église Saint-Denis-du-Sacrement, qui est échafaudé depuis quelques mois, et qui vient d'être décoré des statues des quatre Vertus cardinales, dues au ciseau de Mme Claude Vignon, pseudonyme de Mme Constant.

Par un récent décret de l'empereur, Mme Constant, auteur des bas-reliefs de l'escalier de la bibliothèque du Louvre, du bas-relief central

de la fontaine Saint-Michel et de divers ouvrages littéraires, a été autorisée à porter son pseudonyme comme nom patronymique.

*** Le ministère de la maison de l'empereur et des Beaux-Arts a fait acheter, à la suite de la dernière exposition, une gracieuse statue représentant *un jeune chevrier* ; l'auteur est M. Feugère des Forts, qui obtint l'année dernière une médaille pour sa statue d'Abel.

*** On a découvert, il y a quelques mois, dans les greniers du Louvre, une grande quantité de vitraux appartenant, pour la plupart, à la fin du XVI^e^ siècle. Le directeur des musées a décidé qu'on les monterait en châssis et que ces curieuses verrières formeraient les fenêtres de la salle de Henri II, de celle de Henri IV et de la salle d'Anne d'Autriche, au Louvre.

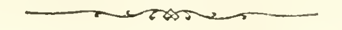
**NÉCROLOGIE.**

Manceau (Alexandre-Damien), graveur en manière noire et auteur dramatique, mort à Palaiseau (Seine-et-Oise), en août dernier.

*** Serrur (Henri-Auguste-César), peintre d'histoire et de genre, né à Lambersart (Nord), le 9 février 1794, mort à Paris, le 2 septembre 1865. Le musée de Valenciennes possède un de ses grands tableaux : *le naufrage de Camoëns.*

*** Protheau (François), sculpteur et peintre, élève de M. Bonnassieux, né à Fontaine (Saône-et-Loire), le 30 juillet 1823, mort, dans la même ville, le 9 septembre dernier. Il avait obtenu une médaille au Salon de 1864, où il s'était fait avantageusement remarquer. Au Salon de 1865, il avait exposé une *Hébé*, statue en marbre, recommandée par le ministère, et deux tableaux, dont l'un représente une Baigneuse et l'autre une Nymphe et l'Amour.

*** M. Heim (François-Joseph), né à Belfort (Haut-Rhin), le 16 janvier 1787, membre de l'Institut depuis 1829, officier de la Légion d'honneur, est mort à Paris, le 29 septembre 1865. M. Heim obtint le grand prix d'honneur en 1807 et une grande médaille d'honneur à l'exposition universelle de 1855. Il était le second académicien occupant le cinquième fauteuil de la Section de peinture, créé en 1795. Il avait remplacé le baron J.-B. Regnault, mort le 12 novembre 1829.



# RÉFLEXIONS CRITIQUES

SUR LES

# MAUSOLÉES EN GÉNÉRAL,

## ET EN PARTICULIER SUR CELUI DE L'ARCHIDUCHESSE CHRISTINE, EXÉCUTÉ PAR CANOVA,

## PAR M. QUATREMÈRE DE QUINCY (1).

Il n'y a d'antique dans nos mausolées que le nom qu'ils portent. Du reste, nulle similitude entre eux et celui de ce roi d'Halicarnasse appelé Mausole, monument célèbre de la piété

(1) Tous les écrits de Quatremère de Quincy, sur les beaux-arts, sont bons à recueillir, et il s'en faut de beaucoup qu'on les ait tous recueillis. Ce savant critique a publié dans les *Recueils périodiques* une foule de notices et de mémoires relatifs à des questions d'art ou d'archéologie, qui sont absolument oubliés et qui ne méritent pas cet oubli. Il avait projeté de réunir tous ces opuscules en un seul corps d'œuvres complètes, mais il s'était arrêté devant les difficultés matérielles de ce projet, qui eût exigé la publication de 15 ou 20 volumes. Nous avons l'intention de réimprimer dans la *Revue universelle des arts* un choix des dissertations archéologiques et artistiques que Quatremère de Quincy a semées çà et là, surtout à l'époque de sa jeunesse, et qu'il aurait sans doute jugées dignes d'être conservées. Celle que nous faisons paraître aujourd'hui se trouve enfouie dans la collection des *Archives littéraires de l'Europe* (Paris, Xhrouet, 1806, t. 9, p. 266 et suiv.), collection fort intéressante et pourtant peu connue, à laquelle Quatremère de Quincy a fourni un grand nombre de morceaux sur les beaux-arts, et notamment une notice sur Canova, qui était la première ébauche de son beau livre intitulé : *Canova et ses ouvrages, ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*. Paris, A. Leclere, 1834, grand in-8°, avec portraits et fac-simile. J. D. S.

conjugale, qu'un concours d'artistes fameux avait embelli de toutes les richesses de l'art, qui mérita d'être mis au rang des sept merveilles du monde ancien, dont toutefois il n'existe plus de traces, et dont le souvenir même se serait perdu, sans quelques lignes de Pline qui l'a décrit, et surtout sans le caprice de l'usage qui a rendu sa dénomination générique. Telle est la bizarrerie du sort dans la distribution des lots de cette renommée à laquelle l'ambition fait tant de sacrifices. Les rois d'Egypte ont légué à la postérité des tombeaux qui n'ont pu faire vivre leurs noms : et le nom d'un roitelet de Carie (Pline l'appelle *Regulus*) a survécu à son tombeau, et ce nom est devenu celui de tous les monuments funéraires que les hommes imaginent pour en faire les dépositaires de leurs restes ou de leur mémoire.

S'il y a peu de ressemblance entre nos mausolées et ceux des anciens, cela provient surtout de la différence des opinions et des pratiques relatives à la destinée et à la conservation de l'individu physique. Il est hors de doute que la croyance d'une résurrection quelconque et du retour à une vie corporelle fut le dogme sur lequel s'était établi jadis l'usage religieux des tombeaux, et le soin plus religieux encore de la conservation des corps. Sans une perspective de ce genre, sans l'opinion que les restes de l'homme avaient à remplir une seconde destinée, il est invraisemblable qu'on eût fait tant de dépense, uniquement pour conserver le souvenir des individus. Les statues, les monuments honorifiques de tout genre auraient suffi au désir de cette immortalité que les hommes peuvent attendre des ouvrages de l'art.

Il n'y a que la puissance d'un dogme religieux qui soit capable de rendre aussi remarquable qu'elle le fut chez les anciens la pratique des tombeaux et des mausolées. La passion de la gloire ne paraît y avoir obtenu que le second rang, et s'il n'eût été question que de satisfaire l'orgueil, dans ces monuments, il est bien probable qu'on les eût faits autrement.

Toujours est-il certain que le premier de tous les sentiments qui présidèrent à l'érection de ces ouvrages fut le désir de con-

server individuellement et dans la plus grande intégrité possible les corps des défunts.

De là chez les Égyptiens l'embaumement ; de là ce soin tout particulier de dérober à toute recherche le lieu même du sépulcre où le corps était placé ; de là, ces sortes de forteresses inexpugnables au temps, et dont quelques-unes ont jusqu'à présent bravé toutes les attaques de la destruction. Sous leurs montagnes de pierre, dorment encore aujourd'hui, après des milliers d'années, les royales momies de l'Égypte, tant l'art de bâtir sut rendre leur asile impénétrable. La violation qui a été faite de quelques pyramides a coûté tant de peine, qu'on a abandonné le projet d'attaquer les autres. La cupidité qui entreprit d'y pénétrer fut trompée dans son attente, et la curiosité, qui seule pourrait aujourd'hui renouveler ces entreprises, aurait, à ce qu'il paraît, fort peu de chose à y apprendre.

Il est plus que probable que les pyramides ne renferment ni trésors, ni objets précieux. Dans le fait, la chose eût été impolitique, car c'eût été offrir un appât à la violation. Jamais cette opinion ne fut celle de l'antiquité, et elle n'a pris quelque consistance que par l'ignorance des Arabes et la barbarie des nouveaux habitants de l'Égypte. Elle paraît abandonnée aujourd'hui même dans le pays, où l'expérience a prouvé que ce qu'il en coûte pour violer une pyramide est une dépense si grande et si certaine, qu'il y a de la folie à la risquer contre des trésors si incertains. Les pyramides existeront donc probablement encore longtemps, et elles prouveront de plus en plus que, de toutes les formes de monument sépulcral, celle-là est la plus durable et fut le plus d'accord avec l'emploi conservateur qui lui avait été confié.

Les Grecs et les Romains l'employèrent aussi, mais moins généralement, dans leurs monuments funéraires. Celui de Mausole se terminait en pyramide. On en voit un, à Agrigente, dont le couronnement était aussi pyramidal, et Rome montre encore la pyramide de Cestius. Cependant cette forme monotone plaît au jugement plus qu'au goût. Les Grecs avaient trop d'imagination pour rester servilement dévoués à un genre de construc-

tion qui satisfait la raison, mais qui ne satisfait qu'elle. C'est à réunir, dans les ouvrages de l'art, les dons brillants du génie et les qualités solides du raisonnement que consiste la perfection, et c'est parce que les Grecs ont si éminemment rassemblé dans toutes leurs productions ces propriétés souvent incompatibles, qu'ils sont devenus, dans tous les arts, les législateurs du genre humain.

Les Romains, qu'il ne faut jamais séparer des Grecs (tant ils leur durent en ce genre, s'ils ne leur durent pas tout), les Romains surent aussi mêler au principe d'une grande solidité dans leurs tombeaux une assez grande variété de forme et tout le luxe de l'art: les mausolées d'Auguste et d'Adrien, qui par leur masse le cèdent de peu aux pyramides d'Égypte, furent, sans comparaison pour le travail, des édifices plus dispendieux.

Quant à la solidité, les tombeaux des Romains viennent immédiatement après les pyramides. L'épaisseur de leurs murs est prodigieuse, et la grandeur des matériaux y est proportionnée. Cet emploi d'une solidité excessive ne peut aussi s'expliquer chez eux que par les usages et les opinions dont on a parlé. Le mausolée d'Adrien, qui compte à peu près trois cents pieds de diamètre, offre une masse presque entièrement compacte de maçonnerie, percée seulement de quelques trous, de quelques caveaux et d'un escalier en spirale. Un monument beaucoup plus petit, mais parvenu presque entier jusqu'à nos jours, je parle du sépulcre de Metella, est une tour circulaire de quatre-vingts pieds de diamètre, dont les murs ont trente pieds d'épaisseur, de sorte que le vide de l'édifice est à son plein, comme un est à quatre.

Ce fut donc indubitablement le même point de vue que chez les Égyptiens, je veux dire celui de la conservation individuelle des corps, qui, multipliant à cet effet toutes les sauvegardes civiles et religieuses dans les lois portées contre les violateurs des tombeaux, engagea encore les Romains à les construire dans des formes et avec une consistance qui purent les rendre éternels.

L'opinion fut sans doute qu'après une révolution d'un certain

nombre de siècles, les corps devaient renaître à une nouvelle existence. Voilà pourquoi les mausolées furent regardés comme des espèces de maisons destinées à être longtemps habitées par leurs propriétaires, et voilà pourquoi il convenait de rendre ces habitations beaucoup plus solides que celles des vivants. C'est dans ce sens que, selon Diodore de Sicile, les rois d'Égypte regardaient leur palais comme une hôtellerie, et leur tombeau comme leur palais.

Les dogmes de la religion chrétienne sur la destinée des hommes après le trépas, et sur la résurrection des morts, n'ont point attaché à la conservation individuelle des corps une importance aussi superstitieuse. Les honneurs que cette religion rend aux morts, et le soin qu'elle permet de prendre de leurs dépouilles, tiennent à un autre genre d'idées. Elle se contente d'honorer dans les restes de l'homme la société religieuse dont il continue encore de faire partie. Elle regarde le corps du chrétien comme lié mystérieusement par la vertu des sacrements à celui du chef et du fondateur de l'Église. C'est pour cela que, dès l'origine, la cérémonie de la sépulture ne fut autre chose qu'une consécration dernière, propre à séparer du reste des profanes, après leur mort, ceux que la croyance religieuse en avait éloignés pendant leur vie. Tel fut, tel est, dans ce qui regarde les honneurs rendus aux morts, l'esprit de cette religion qui reçoit l'homme en naissant, et l'accompagne même au delà du tombeau. Quant au dogme de la résurrection, il n'eut et n'a encore aucune influence sur la pratique des monuments funèbres. La croyance que Dieu, qui organisa toute la matière, peut selon sa volonté la réorganiser, et l'idée d'une puissance infinie, auraient suffi pour rendre ridicules les soins de l'antiquité dans la conservation des corps.

Tout ce qui dans les pratiques des chrétiens participe aux pratiques dont on a parlé, procède uniquement des affections sociales, a sa source dans les tendres illusions des âmes sensibles et dans les penchants de la nature, que la religion chrétienne ne contrarie pas toujours.

De cette diversité d'opinions religieuses sur le respect dû aux

morts, sur les soins de leur conservation et sur leur destinée future, est provenue la différence qui existe entre les tombeaux des chrétiens et ceux des païens.

Le mausolée chrétien, au lieu d'être un édifice consacré à la conservation spéciale du mort, n'est ordinairement qu'un monument consacré à sa représentation. Les lieux destinés à l'inhumation étant bornés à l'emplacement des cimetières ou des églises, les mausolées modernes durent être fort restreints dans leur étendue et leur composition. Le plus souvent ils sont des cénotaphes, et leur motif principal se borne à rappeler la mémoire des morts, à conserver leurs noms, et non leurs corps.

Aussi l'architecture, qui fit presque tous les frais des mausolées antiques, n'est entrée pour presque rien dans l'exécution des modernes, qui sont devenus le patrimoine de la sculpture.

Il est résulté de là que le caractère des mausolées modernes n'a trouvé, quant à l'art, aucun modèle dans l'antiquité; car les sarcophages sculptés, autrement dit, les tombes ornées de bas-reliefs qui servaient de cercueil aux morts, et se plaçaient dans les chambres sépulcrales, n'ont aucun rapport ni à nos croyances, ni à nos usages. On ne croit pas même que les sujets qui y sont sculptés aient toujours été analogues aux individus qu'on y déposait. Quoiqu'on se persuade que ceux de ces sujets qui représentent les diverses espèces de mystères indiquent un personnage qui leur avait été initié, quoiqu'on soupçonne encore d'autres corrélations de ce genre entre les goûts, les professions, les opinions des défunts et les divers genres de compositions, d'attributs ou de symboles dont leurs urnes sépulcrales étaient ornées, il est vraisemblable aussi que souvent le hasard avait décidé du choix des sujets. Et la chose paraît d'autant plus probable, que l'on sait de quelle manière se fabriquaient tous ces sarcophages sculptés d'avance, sans application particulière, et de quelle manière on se les procurait.

Rien donc, dans la sculpture sépulcrale des anciens, n'a pu convenir aux idées et aux usages du christianisme, ni pour le choix des sujets, ni pour le goût des inventions, ni pour le caractère des compositions. L'image et l'idée de la mort étaient

soigneusement écartées chez eux des formules du discours, comme des représentations de l'art, et l'attitude du sommeil est la seule sous laquelle ils aient quelquefois fait entendre ce qu'ils n'eussent osé figurer.

Cette absence de modèles dans l'antiquité est peut-être cause de l'extrême bigarrure des inventions modernes en fait de mausolées.

Rien de positif dans des exemples fameux, rien de bien déterminé par un emploi nécessaire, rien de prescrit par des usages appuyés sur le fond même d'une croyance religieuse (car, ainsi qu'on l'a dit, la religion admet sans prescrire ces monuments) n'est entré dans les conceptions des artistes. Nous manquons en ce genre de ce qu'on appelle un type, ou du moins ce type a varié suivant les temps.

Dans les siècles du moyen-âge ou de l'ignorance de l'art, le type des mausolées fut de la dernière simplicité. On se bornait alors à faire voir le personnage mort, couché sur le dos, les mains jointes, tel qu'on l'avait exposé avant la sépulture, ou tel qu'on le supposait gisant dans le cercueil. De ce genre étaient tous les monuments gothiques de Saint-Denis, des cathédrales de France : tels sont encore dans les souterrains de Saint-Pierre tous ceux qu'on y a transportés de l'ancienne basilique.

Avec le renouvellement des arts, le goût des mausolées prit de l'activité et devint un objet d'ambition chez les grands et d'émulation entre les artistes.

Le premier grand ouvrage en ce genre, et qui eût été sans doute le plus grand de tous, fut celui que projeta Michel-Ange pour Jules II, dont il ébaucha plusieurs figures, et dont une seule vraiment terminée, celle du fameux Moïse, fait aujourd'hui le principal ornement du mausolée très-rapetissé de ce pape dans l'église de S. Pietro in Vincoli. Vasari nous a conservé une esquisse de l'ensemble du projet de Michel-Ange. Mais comment, d'après un croquis aussi informe, pouvoir prendre et donner une idée d'un ouvrage de cette importance ? Je n'en dirai rien si ce n'est que c'est à peu près dans ce type de composition isolée et mêlée d'architecture et de sculpture que furent faits

par d'habiles sculpteurs du seizième siècle, dans l'église de Saint-Denis, les mausolées de Louis XII, de François I<sup>er</sup> et de Henri II.

Michel-Ange, dans ses mausolées des Médicis à St-Laurent, adopta un nouveau type qui fut suivi pendant assez longtemps. Ces mausolées pourraient se considérer comme des monuments purement honorifiques. Ils se composent de la statue assise du personnage et de deux figures allégoriques placées sur le sarcophage dans des attitudes, les unes gracieuses, les autres un peu forcées.

Guillaume de la Porte reproduisit ce type, avec beaucoup de succès, dans le premier mausolée qui fut fait à Saint-Pierre et qui est celui du pape Paul III. Ce genre, moitié iconique, moitié allégorique, est devenu assez heureusement celui de presque tous les mausolées de cette superbe basilique; il a plus de noblesse que tous les autres, et a l'avantage de ne point former de disparate avec l'architecture de l'Église. La sculpture n'y sort point de sa sphère; aucune invention étrangère à elle ne rompt la symétrie du local où les monuments sont situés.

Le Bernin, ayant à placer au-dessus de la porte de l'ancienne sacristie de Saint-Pierre le mausolée du pape Alexandre VII, imagina de faire servir cette ouverture à l'effet et au motif de son invention. Il figura une draperie pour masquer cette entrée et imagina de la faire soulever par un mort sous la forme d'un squelette montrant au Pape l'arrêt de son heure dernière dans la clepsydre qu'elle lui présente. Cette invention pittoresque en sculpture eut le succès d'une nouveauté brillante et encore celui que le goût et la renommée du Bernin surent donner à tous ses ouvrages. Bernin fut un de ces hommes nés pour influer sur leur siècle par la fécondité du génie et l'originalité de leur manière. Celle de cet artiste consista surtout à transporter dans la sculpture les hardiesses, les légèretés, les mollesses, les variétés, les contrastes, les effets de la peinture.

Jusqu'à lui, la sculpture avait conservé quelque sagesse de convenance dans la composition des mausolées. Le système conique et allégorique, le système historique ou honorifique,

parurent froids et insipides; dès que le goût licencieux de la peinture décorative fut devenu celui de la sculpture, ce fut à qui inventerait le plus de compositions pittoresques. On imagina les mausolées dramatiques.

Chacun voulut avoir plus d'esprit qu'on n'en avait eu avant lui. On figura les personnages en action. On appela au secours de l'art le prestige des fonds artificiels, des nuages, des draperies, etc. On mit en scène des morts, des mourants, des Temps et des squelettes armés de faux, des tombeaux brisés, des résurrections, des enlèvements, etc. Tout mausolée se crut un poëme, et prétendit au moins être une scène de théâtre ou un tableau.

Dans ce grand nombre d'inventions qui, pendant un siècle, ont tourmenté le génie des sculpteurs, à peine en cite-t-on deux ou trois où quelque chose d'ingénieux et un peu de pathétique puissent faire pardonner à la sculpture d'être sortie du cercle de ses attributions naturelles. On y voit avec peine cet art sacrifier à une illusion pittoresque qui se dément d'elle-même, à des *concetti* allégoriques, à des figures poétiques dont la réalité détruit la métaphore, cette beauté tranquille, ce charme d'une action modérée, et cette expression pure de la vérité, qui, dans une simple statue, ont d'autant plus de force pour nous émouvoir, que l'artiste semble avoir fait moins d'efforts.

Ce qu'il y a de pis dans toutes ces compositions dramatiques, c'est que le sculpteur s'est cru quitte de toute science avec ce qu'on appelait de l'esprit, et que, quant au fond de l'art, tous ces ouvrages ne peuvent soutenir l'œil d'un connaisseur. Ils sont déjà presque tous oubliés ou jugés dignes de l'être.

On fait le tour de Westminster sans être arrêté par un seul des nombreux mausolées qui s'y trouvent. Pas un ne reste dans la mémoire, si l'on excepte celui de Shakespeare, qui se compose de sa statue, et peut-être quelques-uns de ceux qu'on y a placés depuis trente ans.

Beaucoup de nos églises étaient autrefois plutôt déparées qu'embellies par toutes les inventions pittoresques de draperies, de pyramides, de cyprès, de flambeaux, de symboles funéraires. Des monuments qui auraient pu décorer heureusement les murs

des temples et de leurs chapelles, en se raccordant à leur architecture, se trouvaient souvent disposés sans rapport avec elle, offusquaient les membres de l'ordonnance, et quelquefois se substituaient à eux.

Le ridicule et le mauvais goût du plus grand nombre de ces inventions en étaient venus au point de faire regretter, dans les mausolées, la maussade bonhomie du genre gothique, qui, sans doute, ne dit rien à l'esprit, mais aussi ne lui dit rien de faux, où rien n'émeut, mais où rien ne choque, où l'art n'existe pas, mais où il n'existe aussi rien de contraire à l'art.

On avouera sans peine que le type des mausolées gothiques est insignifiant et privé d'intérêt et de tout ce qui peut plaire en sculpture. Mais ne serait-il pas vrai aussi que le type des mausolées dramatiques aurait outre-passé en sens contraire, et dans la même mesure, le point de vérité et de convenance qui appartient aux inventions de l'art?

La sculpture comporte de l'action. Mais est-il dans sa nature de représenter des scènes si composées et si multiples?

On me répond par le bas-relief : j'en suis d'accord; mais je pense que la sculpture a moins en ce genre la facilité de représenter que de raconter les actions. Tel est le principe de la différence qu'on remarque entre le système du bas-relief des modernes et celui des anciens. Les premiers, se modelant sur les inventions et les compositions de la peinture, ont voulu faire des tableaux en marbre ou en bronze, et y figurer des actions nombreuses, sans penser que, pour réunir dans une petite étendue une grande action, il leur manque cette profondeur que la magie de la couleur donne au tableau, et qui agrandit si profondément son espace. Les anciens, au contraire, ne connurent point de profondeur dans le bas-relief, et suivant en ce genre le système indiqué par la nature, et qui est celui de la narration de l'écriture ou de la succession des idées, des objets et des images, non-seulement leurs bas-reliefs ne sont pas des tableaux, mais on doit ne les regarder que comme des inscriptions par figures, et cela est conforme aux moyens naturels d'un art qui ne peut jamais réunir qu'un très-petit nombre d'objets sous un point de vue unique.

Si le pittoresque est interdit à cet art dans le bas-relief, s'il ne peut faire en ce genre ce qu'on appelle des tableaux, lui sera-t-il permis d'en faire par des dispositions de figures en ronde bosse sur des fonds d'emprunt et dans des espaces illimités? Demander si un art peut ou doit faire une chose, c'est demander s'il est de son intérêt de la faire, c'est-à-dire, si, en faisant cette chose, il ajoute à ses moyens naturels de plaire, si les images deviennent plus énergiques, si elles nous affectent davantage et s'il ne perd pas plus d'un côté qu'il ne semble gagner de l'autre.

On peut dire d'abord que le charme de la peinture ne saurait jamais appartenir à ces compositions, dans lesquelles la sculpture prend si vainement à tâche d'imiter sa rivale. Avec quelque intelligence que le sculpteur dispose les figures et les groupes dans ses prétendus tableaux, jamais ils ne peuvent s'y trouver réunis par cette harmonie qui est celle de l'air ou celle des couleurs. Les figures s'y détachent toujours sèchement les unes des autres. Elles semblent toujours ce qu'elles sont, des figures apportées ou rapportées et plaquées. Ce qui fait le mérite des figures dans les compositions de la peinture, c'est de paraître rondes et réelles sur une superficie plate et dans un espace fictif. Or ce mérite cesse d'en être un là où tout est matière et réalité. L'effet de cette réalité sans art est d'être sans plaisir. On peut dire ensuite que, si la sculpture est bornée à l'imitation de la forme des objets, elle a, par compensation, l'avantage de pouvoir rendre cette forme avec la plus grande précision imaginable, et que la perfection à laquelle elle arrive en ce genre est sa principale prérogative. La peinture peut racheter le défaut des formes par beaucoup d'autres qualités. La sculpture n'a presque rien pour s'en indemniser. L'intérêt de cet art est donc de traiter des sujets dont la perfection des formes fasse le principal mérite, et où ce mérite soit facile à saisir. Par conséquent, il lui importe de ne pas donner la préférence à ces compositions qui, dépendant d'un principe étranger à celui de sa constitution, non-seulement ne commandent point la pureté et la correction des formes, mais détournent l'artiste d'y prétendre et le spectateur d'en jouir.

Lorsqu'on considère enfin ce qu'est l'art de la sculpture, soit quant à la simplicité des moyens qui composent sa constitution naturelle, soit eu égard à la force d'impression que ces moyens peuvent produire, on se persuade que l'intérêt de cet art n'est pas de s'étendre, mais de se restreindre; que sa vertu résulte, non de la quantité d'objets, mais de la perfection de ceux qui entrent dans ses compositions ; qu'une seule statue, quand elle dit tout ce qu'elle doit dire, en dit plus que nous ne pouvons en entendre, et que l'expression profonde d'une seule tête est plus capable de nous émouvoir que tout l'étalage des compositions les plus dramatiques.

Si ce peu de réflexion était vrai, il le serait aussi que dans l'application si intéressante de la sculpture aux mausolées, les artistes ont été souvent chercher bien loin hors de leur domaine ce qu'ils auraient trouvé à leur portée, en écoutant les inspirations de leur art.

Il se pourrait, en définitive, que la cause du peu d'impression de tous les mausolées à composition pittoresque et dramatique provînt du principe mixte et équivoque dans lequel ils sont conçus, et qui fait que notre âme, se partageant entre les impressions de deux arts, ne jouit de la plénitude d'aucun.

A tout prendre, lorsqu'on parcourt dans toute l'Europe le cercle de toutes les inventions et compositions modernes en fait de grands mausolées, et lorsqu'on porte uniquement sur leur genre et leur système, et aussi sur leur rapport avec l'architecture, un œil critique, on est peut-être obligé de convenir que les mausolées de l'église Saint-Pierre de Rome sont encore, comme je l'ai déjà dit, ceux qui reposent sur le système le plus analogue à la sculpture, ceux où l'allégorie est employée avec le plus de vraisemblance, ceux dont la composition participe le plus à la gravité d'un monument, ceux qui contrastent le moins avec le local, et se raccordent le mieux avec la décoration de l'édifice où ils se trouvent.

Le dernier mausolée qui y ait été placé est celui du pape Rezzonico, fait par Canova il y a une quinzaine d'années. C'est une opinion généralement établie que sa statue du Pape est la plus

heureuse de toutes celles qui sont dans Saint-Pierre; et l'on croit encore que, pour la vérité et la simplicité, elle est le meilleur morceau de son mausolée.

M. Canova avait fait précédemment, et dans le même système de composition, le mausolée du pape Ganganelli. Ce fut un de ses premiers travaux, et ce fut aussi le premier monument où l'on vit, après un siècle d'égarements et de mauvais goût, reparaître à Rome, dans le style, l'ajustement et la composition, cette sagesse de formes et cette pureté que le Bernin, ses élèves et ses sectateurs semblaient avoir pour toujours bannies de la sculpture et de la décoration.

Il appartenait à un homme d'un goût pur, d'une imagination sensible, doué d'une facilité et d'une grâce particulières, riche en idées et nourri dans la doctrine de la belle antiquité, d'éviter tous les défauts qui ont rendu jusqu'à présent si périlleuse la carrière des compositions dramatiques dans le genre des grands mausolées; c'est ce qu'aura fait sans doute M. Canova dans celui de l'archiduchesse Christine, qu'il vient de terminer et de placer dans l'église de Saint-Augustin à Vienne, en Autriche.

Je laisserai à ceux qui ont vu l'ouvrage en original le soin de le juger sous le rapport du savoir, du talent d'exécution et de ce qui forme le fond de l'art. Je ne puis en parler que d'après une gravure, c'est-à-dire que je n'en connais que la pensée, la composition, le goût et l'invention, dont voici à peu près l'idée.

Une pyramide en bas-relief sert de fond à toute la composition, et repose sur un degré fort élevé qui en fait le soubassement. Deux autres degrés moins hauts conduisent à la porte de la pyramide, et c'est sur ces degrés qu'est disposée la scène principale du mausolée. Le sujet de cette scène est la déposition dans le tombeau des cendres de la princesse. Une figure de femme, qui est la Vertu, précédée et suivie de deux jeunes filles portant chacune un flambeau, semble baisser la tête pour entrer dans la pyramide, dont l'ouverture a été, non sans dessein et sans vérité, tenue d'une proportion fort basse. La Vertu tient entre ses bras l'urne cinéraire enveloppée d'une guirlande dont les extré-

mités sont tenues par les deux jeunes filles, et qui sert de lien à ce groupe principal.

Il est suivi d'un autre, formé aussi de trois figures, sur la seconde ligne de degrés, ce qui donne à toute la composition l'apparence d'un cortége funéraire, ou, pour parler vulgairement, d'une procession vue sur un plan un peu diagonal. Ce groupe représente la Charité, sous la forme d'une femme drapée qu'accompagne un enfant, et sur le bras de laquelle s'appuie un vieillard indigent et aveugle. Un grand tapis jeté du côté de ces deux groupes, sur les degrés du tombeau, a pour objet de former une liaison entre les figures, et de rompre la sécheresse des angles saillants des degrés.

Du côté de la porte opposé à celui des deux groupes dont on vient de parler et sur les degrés, est représenté, couché et groupé avec un lion, un génie ailé qui est le génie de la famille. Les écussons de l'époux et de l'épouse sont disposés autour de lui, et le lion est là lui-même comme symbole à la fois moral et héraldique.

Le quatrième groupe occupe la région supérieure de la pyramide et est une sorte d'apothéose. La figure de la Félicité enlève l'image de la princesse, faite en forme de médaillon qu'accompagne un petit génie avec une palme, sous la figure d'un enfant.

Ce qu'on peut assurer d'abord de l'ensemble de cette composition, c'est que l'idée en est nouvelle sans être bizarre, que le sujet en est clair, simple et intelligible, ce qui n'est pas le propre de toutes les conceptions allégoriques en sculpture. Je dis que le sujet est clair quant à l'action. Il n'est pas également certain que le caractère allégorique des personnages soit aussi clairement énoncé. Les figures allégoriques s'expliquent beaucoup mieux par des symboles que par des mouvements ou des actions. Il y a des signes convenus en ce genre qui forment une sorte d'écriture générale qu'on entend. Il n'en est pas de même des actions correspondantes à ces signes. Ainsi une massue fait reconnaître la force dans une figure beaucoup mieux que ne le pourrait faire la représentation de l'action qui exigerait le plus de force, comme d'étrangler un lion. Cela tient à ce que, dans les arts du dessin,

l'expression d'une action est une individualité qui rend l'idée concrète, lorsque le propre du symbole est de la rendre abstraite.

Or les figures allégoriques sont élémentairement des figures abstraites. On ne saurait les mettre en mouvement, en scène ou en action sans leur enlever le caractère d'abstraction. C'est pourquoi je pense qu'ici la Charité de M. Canova, quoique formant un groupe intéressant, désigne moins clairement la vertu en question que le symbole des deux enfants qu'on lui donne ordinairement, et sous lequel elle est connue. Mais ceci me jetterait dans une discussion métaphysique hors de mesure avec cet article.

Je ne dirai donc pas non plus que la Vertu est faiblement désignée par sa couronne d'olivier; que rien ne caractérise la Félicité; et que le génie groupé avec le lion laisse à douter s'il est là comme emblème de la force, ou comme génie tutélaire de la maison de Saxe. Cela ne prouverait autre chose, sinon que, plus l'allégorie est mise en action, plus elle devient douteuse. Mais de tout cela il ne peut résulter un doute sur l'effet pathétique du mausolée, et c'est là ce qui saisit dans cette composition le spectateur.

Autant que le dessin en peut faire juger, les expressions de toutes les figures sont touchantes ; la douleur y est variée selon les personnages, et sur toutes les physionomies, comme dans toutes les attitudes, l'artiste a su rester à ce point au delà duquel l'expression n'est plus qu'une grimace.

Le style de toutes les figures y est sage, correct et dans le goût de l'antiquité. C'est là sans doute ce qui doit distinguer le monument de M. Canova de tous ceux contre lesquels je me suis précédemment élevé, et dans lesquels une fausse prétention à allier les ressources de la peinture aux moyens de la sculpture a produit tant d'écarts et tant de disparates.

J'ai toutefois deux difficultés à proposer à M. Canova, ou s'il l'aime mieux, ce sont deux scrupules que personne ne peut mieux lever que lui-même.

Le premier est sur le genre de bas-relief mixte, dans lequel il a fait la figure volante de la Félicité.

Tout le bas de la figure est d'un relief extrêmement doux, et qui caresse le fond. Ce relief augmente insensiblement de saillie, jusqu'à ce qu'à la naissance des épaules il devienne ronde bosse. Cela tient-il à son système de dégradation dans les saillies, propre à opérer pour les yeux une espèce de dégradation de teintes? Je craindrais que cela ne rentrât un peu trop dans le genre abusif dont j'ai parlé et que cela n'eût l'air d'une prétention à faire produire au bas-relief des effets qui ne sont pas de sa compétence. Quand la peinture dégrade une figure, elle le fait en diminuant, non la saillie seulement, mais encore la visibilité de l'objet; et ce qui fait que nous voyons moins la partie dégradée, c'est qu'il y a un plus grand volume d'air interposé entre elle et notre œil. La diminution d'épaisseur dans le bas relief produit-elle, peut-elle produire cet effet avec une matière qui ne change point de ton? Et les deux épaisseurs extrêmes qu'on admet à peine comme vraisemblables dans une composition de bas-relief entre deux figures peuvent-elles avec convenance se réunir sur une seule?

Je sens bien que la vue de l'ouvrage serait nécessaire et pour bien poser cette question et pour la résoudre. Aussi je n'en fais que l'objet d'un doute et de ce que j'ai appelé un scrupule.

Je sais que les hommes sont toujours poussés d'un excès à un autre. En fuyant l'écueil du genre pittoresque en sculpture, on tombe aujourd'hui dans une dureté et dans une crudité de forme et de composition repoussante.

Le sentiment de l'harmonie qu'inspire la peinture ne peut jamais être qu'utile à l'exécution de la sculpture. On sait que M. Canova lui doit quelques-unes des qualités heureuses qui distinguent les œuvres de son ciseau. Quoiqu'il professe moins la peinture, il aurait le droit de dire : Et moi aussi je suis peintre. S'il se fût plus adonné à cet art, il y eût porté les qualités de l'école dans laquelle il est né, celles de l'harmonie jointe à la sagesse, qui caractérisent le Titien.

Peut-être M. Canova a-t-il puisé, dans le sentiment si vrai de la belle harmonie pittoresque, quelques habitudes de composition moins analogues au système de la sculpture, et c'est le se-

cond des doutes que j'ose mettre en avant sur la composition de ses mausolées.

Ce qu'on appelle l'art de contraster les masses dans la composition appartient particulièrement à la peinture, et surtout à ce genre de peinture qui s'occupe des effets, de l'harmonie et de cette magie propre à introduire l'air et la vérité optique dans les tableaux. Les peintres moins adonnés à cette manière d'imiter la nature, et qui ont considéré la composition en elle-même et dans son rapport avec les sujets, n'y ont cherché que la variété nécessaire pour préserver l'œil de l'ennui que procure la monotonie d'une disposition trop symétrique. Loin même d'éviter le principe de la symétrie dans l'ensemble de leurs combinaisons, ils paraissent l'avoir plutôt recherché, et l'on peut dire par exemple de Raphaël, que le plus grand nombre de ses compositions est conçu dans un système de symétrie, système beaucoup plus favorable à l'imitation qu'on ne pense.

C'est surtout en sculpture, c'est dans les monuments qui participent un peu aux propriétés de l'architecture que le système de symétrie est particulièrement agréable. Or les mausolées sont de ce genre, et j'avoue que je n'ai jamais pu savoir en vertu de quoi les sculpteurs, s'ils font une figure droite du côté du piédestal ou d'un sarcophage, font de l'autre côté une figure assise, ce qui rend, si l'on peut dire, toutes ces compositions boiteuses.

Je dis que je ne l'entends pas, parce qu'en sculpture de ronde bosse surtout je ne trouve aucune des raisons de contraste que le peintre coloriste peut avoir pour varier ainsi ses masses, et j'ai toujours soupçonné que cela venait d'une routine puisée dans la peinture, ou d'un principe mal à propos transporté d'un art dans un autre.

M. Canova a obéi à cet usage dans les deux mausolées des papes Ganganelli et Rezzonico, et je trouve qu'il y a encore été fidèle dans la composition, beaucoup plus étendue, de son mausolée de Vienne. J'y observe un balancement de masses contrastées dans la figure de son génie, qui laisse vide toute la place de la pyramide qu'occupent de l'autre côté les figures debout.

J'ai peut-être le défaut, en jugeant les ouvrages de l'art moderne, de me demander trop ce qu'auraient fait en pareil cas les antiques maîtres de l'art; et, comme je fais la demande et la réponse, je ne donne point celle-ci pour un oracle; il s'en faut de beaucoup.

Personne, je l'espère, ne m'en accusera, et M. Canova sait mieux qu'un autre que lorsque je ne suis pas de son avis, je ne fais que douter.

Je soupçonne donc que, dans la composition dont il s'agit, les anciens n'auraient pas usé de contraste; qu'ils auraient établi des deux côtés de la porte du sépulcre des figures ou des groupes en pendant; et peut-être un bas-relief de l'*admiranda*, nº 75, qui a pu inspirer à M. Canova le motif de son ingénieuse conception, pourrait-il indiquer la manière dont ils l'eussent symétriquement composé.

Mais voilà trop de doutes sur des choses qui ne touchent en rien au mérite intrinsèque d'un monument fait pour ajouter à la réputation de son auteur, si toutefois elle n'est pas parvenue à son comble.

# NOTICE

SUR

# FRANÇOIS-JOSEPH BÉLANGER, ARCHITECTE,

PAR MADEMOISELLE A. LOISEAU (1).

---

François-Joseph Bélanger, né à Paris, en 1744, vient de terminer son honorable carrière (2).

Il a formé un grand nombre d'élèves qui s'enorgueillissent d'avoir étudié sous un si grand maître, et parmi lesquels on distingue MM. Lecointe et Hittorff (3), le premier déjà nommé ar-

(1) Cette notice a été imprimée à Paris, en 1818, chez C. Ballard, in-8° de 14 pages. Elle est fort rare, comme tous les opuscules de ce genre, qui ne sont pas mis dans le commerce et qui disparaissent, la plupart, peu de temps après qu'ils ont été distribués à un petit nombre d'exemplaires.

Le nom de l'auteur se trouve au bas d'un court avant-propos, dans lequel s'exprime sa reconnaissance pour Bélanger qu'ELLE nomme son *bienfaiteur*. On sait que cet auteur était une demoiselle, élève et amie de l'habile architecte.

Les biographies accordent bien quelques lignes à F.-J. Bélanger, mais ces quelques lignes, qui ne sont pas exemptes de fautes, suffisent-elles pour l'histoire d'un artiste distingué, que ses nombreux travaux, pendant soixante ans, avaient mis en honneur parmi ses contemporains ? Nous ferons remarquer, à ce sujet, que les notices consacrées aux architectes dans les biographies générales sont ordinairement très-négligées et très-incomplètes.

J. DUSEIGNEUR.

(2) A Paris, le 1er mai 1818.

(3) Aujourd'hui membre de l'Institut. *(N. de la R.)*

chitecte ordinaire de S. A. R. Monsieur, et les deux ensemble architectes des Menus-Plaisirs du Roi.

On peut justement déplorer la perte de M. Bélanger, non-seulement pour les arts, mais encore pour l'amitié.

Toujours disposé à rendre service, même à ses ennemis, il sacrifiait tout pour parvenir à ses fins. L'ingratitude, trop connue parmi les hommes, ne l'a jamais dégoûté du désir de faire le bien ; il prétendait qu'il valait mieux servir dix ingrats que de risquer de rendre un honnête homme malheureux.

M. Bélanger fit ses études dans l'université, étudia la physique sous l'abbé Nollet, l'architecture sous David-le-Roy.

L'Académie lui décerna une médaille sur un concours de colonne triomphale, qui lui valut l'honneur d'être attaché, avec le professeur Chasle (1), à l'établissement des Menus-Plaisirs du Roi, où pendant seize années il fut occupé aux fêtes publiques, aux pompes funèbres et à tous les spectacles ordonnés par la cour.

A cette époque, il construisit, à l'hôtel de Brancas, un casin, avant que cette propriété ne passât dans la maison de Condé.

Ce petit monument, à l'usage d'un bain à la manière des Orientaux, avait été dirigé avec beaucoup de soin au milieu du jardin; la façade du porche était ornée de quatre colonnes ioniques et isolées, de 8 mètres de hauteur, et rappelait, dans son aspect, l'un de ces temples que décrit Palladio.

Ce fut la construction de ce monument qui fit appeler, de Rome à Paris, Lhuillier, qui y amena la sculpture d'ornement dans le goût des anciens, si utile aux manufactures.

Aucune production de ce genre n'avait encore été exécutée à Paris, depuis les sublimes travaux de Jean Goujon et de Germain Pilon (2). Quels progrès se firent dans l'art de l'ornement en

(1) Il faudrait lire : Challes (Michel-Ange-Charles), académicien et professeur de perspective, mort le 8 janvier 1778.

(2) Pillon. — Telle est la vraie orthographe du nom de ce maître. M. le comte Léon de Laborde, le premier, l'a rétablie et consacrée dans ses savants et précieux travaux sur les artistes du XVI[e] siècle. J. D. S.

sculpture, à l'école de Lhuillier! Lors de la mort de cet artiste, M. Bélanger recueillit tous les dessins, les creux et les modèles des objets qu'il avait fait exécuter pendant vingt années, et qui ont servi à décorer tant de maisons de goût.

M. Bélanger employa depuis le genre des ornements grotesques et arabesques en sculpture, sur des fonds de stuc coloriés, ainsi que cela a été pratiqué pour la première fois dans la décoration intérieure de l'hôtel Mazarin, à Paris.

Dans le même temps, il fut spécialement chargé d'exécuter, à Paris, les objets de porphyre, granit, serpentin, jaspe, agate, etc., qui composaient la riche collection d'Aumont, et dont plusieurs morceaux, tels que colonnes, vases, coupes et tables, ont été transportés au Musée des Arts et au palais des Tuileries.

Appelé dans la Belgique autrichienne, il y construisit, pour le prince de Ligne, un *château* et des *jardins paysages* dont les projets, dans le temps, obtinrent les suffrages de l'Académie royale.

Admis à la place de premier architecte de S. A. R. Monsieur, il commença la construction d'un palais à Saint-Germain-en-Laye, par les nouvelles terrasses, encore existantes, qui en formaient le soubassement.

Il a décoré, en style de sculpture d'ornement, plusieurs grandes salles du château de Maison, construit un pavillon de chasse dans le Vezenai, Bagatelle et ses jardins, dans le bois de Boulogne, en soixante-quatre jours.

Chargé par la Cour de l'établissement des voitures destinées aux entrées des princes après leur mariage, ainsi qu'à celle du sacre de Louis XVI, il échangea les formes bizarres contre le style simple et noble indiqué par la nécessité et par le goût.

Il a construit la maison et le ci-devant Jeu de Paume, boulevard du Temple;

La maison Dulan, avec ses vastes jardins, rue Notre-Dame-des-Champs;

La maison qu'occupe sa veuve, rue du Faubourg Poissonnière, n° 13;

A Fontainebleau, la maison et les dépendances des écuries de S. A. R. Monsieur;

Au faubourg du Roule, un très-vaste bâtiment, également destiné pour les remises et écuries de ce prince;

A Versailles, un bâtiment servant aux gardes du corps.

Appelé en Angleterre par lord Schelburn, M. Bélanger, à son retour en France, rapporta des moyens de perfectionnement pour les manufactures de papier tenture, dont l'application a été faite par le duc de Chauln, bien avant l'établissement de MM. Réveillon et d'Arthur.

M. Bélanger a dessiné, planté et dirigé à Méréville, dans la Beauce, le grand jardin paysage du banquier Laborde. Parmi les différentes fabriques dont il est décoré, on voit, sur la rivière la Juine, le pont rustique de la grande cascade construit avec des roches de grès, sans douelle ni parement; les culées de l'arche principale s'appuient sur des grottes contruites de même matière, qui lui servent de point d'appui; cette arche a d'ouverture 25 mètres 1/2 sur 9 de largeur; le jardin est grandiose.

On a connu les jardins de Saint-James, à Neuilly (sur Seine);

Ceux de Castellane, avec sa ferme ornée, de l'autre côté du pont de Neuilly;

Le château et les jardins pittoresques de Mont-Saint-Père, sur le bord de la Marne;

Ceux du négociant Cottin, près de Saint-Quentin;

Le jardin de la maison Beaumarchais, à Paris, boulevard Saint-Antoine;

Les jardins de Veymerange, au Tilley, près Gonesse;

Le casin et les jardins de Michel Simons, construits au Bas-Meudon;

Ceux d'Henri Simon, sur la butte de Bellevue.

Dans tous les jardins paysages qu'a plantés M. Bélanger, il s'est particulièrement appliqué à les disposer à l'avantage et aux progrès de l'agriculture et à l'étude de la botanique, mais surtout à la propagation des espèces d'arbres que nous ont procurées depuis cinquante années nos célèbres voyageurs, pour servir à nos besoins. Tout ce qu'on pourrait écrire sur les tableaux pitto-

resques que nous a laissés ce peintre de la nature le plus ingénieux ne vaudrait pas ce qu'en a dit l'abbé Delille dans son poëme des Jardins.

Ces deux hommes extraordinaires reposent près l'un de l'autre.

Il a fait élever les pompes à feu, bâtiments et usines, dont l'une est situé près de la Garre, et l'autre au Gros-Caillou, etc.

En 1787 et 88, après un travail opiniâtre de deux années, sur les recherches et les causes de l'inondation centrale qui affligeait les habitants de Paris et inquiétait le gouvernement, il produisit un mémoire qui fut accueilli à l'Académie des sciences. MM. Péronnet, Leroy et Lagrange furent nommés à cet effet commissaires, et le ministre le chargea de l'exécution des moyens, qui au bout de trois mois obtinrent, sans dépense, les résultats avantageux qu'il avait proposés.

Il a construit à Buzancy, sur les frontières de la Lorraine, le château d'Augeard. Joseph II, en le visitant, fit demander un modèle de la charpente, très-légère, économique et très-solide, absolument différente des principes indiqués par Philibert Delorme. Cette méthode a été depuis pratiquée en Allemagne pour couvrir les casernes.

Il a bâti à Paris deux maisons, rue Neuve-des-Capucines, Chaussée d'Antin, ainsi qu'une autre à l'angle de cette rue et de celle de Puységur, dans laquelle il y a un double escalier à l'usage des maîtres et des domestiques, qui parviennent aux mêmes issues sans se rencontrer;

Deux maisons, rue Pigale, Barrière Blanche;

Une belle maison, rue Basse du Rempart.

M. Bélanger a construit trois maisons, rue Saint-Georges, sur des dimensions très-resserrées ; il a employé, pour les voûtes et les terrasses, des fermes de fer, solides et très-légères, et de peu de dépense, qui offrent des résultats économiques et incombustibles.

Il a augmenté et embelli les intérieurs d'une maison, rue Chantereine, la première à Paris dont les combles, composés de bâtis d'assemblage en planches et en bois de sciage, d'une très-

petite dimension, sont couverts en cuivre, ce qui présente des avantages au profit des bois de la marine. Cette maison offre, dans les intérieurs, seize pièces de plain-pied, toutes décorées d'un genre différent, et embellies par toutes les productions des arts de goût et d'agrément ; elle fut la première dont les meubles avaient été disposés dans le goût de ceux que nous ont transmis les découvertes d'Herculanum et de Pompeïa ; ce qui paraît avoir contribué à la rénovation du style des meubles dont le goût est devenu pour Paris un objet de commerce si important à l'industrie.

C'est encore sous sa direction qu'a été construit le bateau de bain sur la Seine, recouvert en cuivre, connu sous le nom de Bain-Vigier, et qui a fait planter le petit jardin qui en fait l'ornement.

Un chef-d'œuvre digne d'être cité pour l'honneur et la gloire immortelle de M. Bélanger, c'est la composition des assemblages en fer coulé qui forment la belle coupole de la Halle aux blés, dont le diamètre est de 120 pieds. Cet ouvrage s'est élevé au milieu de tous les embarras du commerce et de contrariétés sans nombre.

Les abattoirs de Paris se construisent sur ses dessins; ce fut lui qui commença celui de la barrière Rochechouart, dont la première pierre a été posée le 2 décembre 1808. Plus de dix ans avant, il avait proposé ces grands établissements pour la salubrité de la ville de Paris.

C'est lui seul qui conçut l'heureuse idée de relever la statue du bon Henri, sur le môle du pont Neuf à l'occasion de la fête pour l'entrée de S. M. Louis XVIII dans sa capitale, et qui eut lieu le 3 mai 1814 ; cette fête s'exécuta en l'espace de treize jours.

M. Bélanger, dessinateur habile, fut appelé pour faire exécuter les sceaux de France. Ce fut M. Tiolier fils, graveur des monnaies, qui les exécuta sur ses dessins. Ce fut aussi sur ses dessins que M. Maire, fabricant de nécessaires de S. M., le seconda parfaitement dans le travail du coffre qui les renferme.

L'artiste Bélanger fut chargé de la décoration admirable de la métropole à l'époque du mariage de S. A. R. Mgr. le duc de Berry. Elle lui mérita tous les suffrages des habitants de Paris, qui furent visiter ces ingénieuses conceptions, calculées sur la nécessité d'une indispensable économie.

M. Bélanger fut encore chargé de la translation des cendres de Louis XVI et de Marie-Antoinette à Saint-Denis. Toutes ces cérémonies, dirigées avec autant de goût que d'économie, lui ont fait beaucoup d'honneur.

Les artistes ses coopérateurs lui doivent la justice qu'il a toujours cherché les moyens de propager le bon goût et la science en faisant concourir à ses nombreux travaux la plus grande quantité d'artistes et d'artisans : c'est à cela qu'il a dû l'estime et l'amitié des gens de bien.

# NOTICE

SUR

# N.-F.-J. MASQUELIER

DIT LE JEUNE, GRAVEUR LILLOIS,

## PAR SÉBASTIEN BOTTIN (1).

---

Nicolas-François-Joseph Masquelier, dit le Jeune, naquit le 10 décembre 1760, au Sars, hameau de Flers, village situé sur la route de Tournai, à cinq kilomètres de Lille.

Masquelier le Jeune était le fils d'un simple jardinier dont l'honnêteté héréditaire (2) formait presque tout le patrimoine; la fortune lui avait refusé les moyens de franchir de lui-même le portique du temple où les premiers éléments des sciences sont répartis à la jeunesse studieuse. Un riche qui faisait un noble

(1) Cette intéressante notice, que l'auteur avait lue à la société d'amateurs des sciences et arts de Lille, dans la séance du 11 août 1809, a été imprimée à Lille, sans nom de lieu et sans date, en 1809. L'édition, tirée à un petit nombre d'exemplaires, est si peu connue, que M. Quérard ne l'a pas citée dans la *France littéraire*.

Il existe, sur Masquelier, une autre notice nécrologique, par C.-F.-J. Lecarpentier, qui l'a fait insérer dans les mémoires de la société d'Émulation de Rouen, en 1811. Les exemplaires, tirés à part, in-8°, ne portent aucune indication de lieu ni de date. P. L.

(2) Depuis 110 ans les Masquelier sont, de père en fils, jardiniers au château du *Sars*. Cette hérédité plus que séculaire dans ce modeste emploi, sur le même domaine et sous différents propriétaires, est un véritable titre.

usage de sa fortune, M. Fourmestraux d'Hollebecque, se chargea de l'y introduire. Par sa libéralité, le jeune homme fut mis à portée de suivre des cours, et il y fit des progrès rapides (1).

Après avoir puisé, dans l'étude de la géographie, de l'histoire et dans la littérature, les connaissances préliminaires dont un artiste ne saurait se passer, il se livra tout entier à l'art qui devait ouvrir devant lui une carrière trop prématurément terminée, et devint un des élèves distingués de l'école gratuite de dessin de Lille.

Paris n'avait pas encore d'école élémentaire gratuite de dessin, que déjà les magistrats de la capitale de la Flandre française, pressentant les avantages que devait retirer de l'étude de cet art l'économie industrielle, avaient jeté les fondements d'un établissement de ce genre dans leur ville. Il date de 1755; une école d'architecture y fut ajoutée en 1762, des leçons de mathématiques en 1763, et des prix honorables devinrent chaque année la récompense solennelle des succès obtenus et les garants de ceux à venir. Honneur aux magistrats dont les principes libéraux ont jeté parmi leurs concitoyens les germes de ces conceptions hardies de cette rectitude d'idées, dont l'ascendant irrésistible mine d'une manière victorieuse toutes les sortes de barbaries.

C'est la sage institution de l'école académique de Lille qui, sans sortir de l'arrondissement, a donné Wicar au dessin (2), Roland à la sculpture (3), Roland frère, Delrive, Donwez, Decamps à la peinture ; Liénard, Helmann, Masquelier à la gravure.

Puisse notre nouvelle école académique, déjà si prospère sous

(1) Masquelier le Jeune s'était d'abord annoncé par des progrès rapides dans l'écriture. Devenu en peu de temps plus fort que le *magister* de qui il recevait les premiers principes à Flers, son bienfaiteur se décida à lui donner un maître, en ville, pour y perfectionner sa main, et lui fit peu après essayer le dessin.

(2) Wicar est un des principaux dessinateurs de la *Galerie de Florence*.

(3) Le musée de Lille possède de Roland le groupe de *la mort de Caton d'Utique*, en plâtre ; un portrait de Feutry, en bas-relief.

les auspices de l'administrateur éclairé qui vient de finir sa réorganisation, susciter à ces hommes, tous plus ou moins célèbres, des émules dignes d'eux.

C'est de l'entrée de Masquelier le Jeune à l'école de dessin de Lille que date, à proprement parler, sa carrière. Guéret, directeur de l'académie, fut son premier guide, Watteau père (1) le second, et il continua à prendre les leçons de cet excellent maître jusqu'à ce que, n'ayant plus d'émules à surpasser ni de prix à remporter à Lille, il alla achever ses études dans la capitale. La munificence du magistrat s'associa dans cette circonstance à la bienfaisance de M. Fourmestraux pour lui en fournir les moyens.

Masquelier le Jeune n'avait que vingt ans lorsqu'il arriva à Paris ; un de ses parents s'y trouvait, portant le même nom que lui, et qui depuis longtemps était placé au rang des premiers graveurs. L'éditeur de la magnifique *Galerie de Florence*, Masquelier l'Aîné accueille le jeune dessinateur : le coup d'œil des hommes de génie est ordinairement sûr ; il l'admet dans son atelier, lui enseigne lui-même les principes de la gravure, et reconnaît bientôt qu'il n'aura qu'à s'honorer de l'avoir eu pour élève.

L'homme qui veut s'instruire sait trouver du temps pour tout : Masquelier le Jeune, devenu graveur, n'abandonna pas le dessin; il continua ses travaux à l'académie de Paris et y remporta une seconde et une première médaille.

Les principaux ouvrages connus de Masquelier le Jeune sont quatre grandes planches capitales pour le grand et magnifique muséum de MM. Robillard et compagnie ; savoir : 1° *Un intérieur de corps de garde hollandais* d'après *Palamède* ; 2° *César jetant des fleurs sur le tombeau d'Alexandre*, d'après le Bourdon; 3° *l'Extrême-Onction*, d'après Jouvenet ; 4° *un Christ à la colonne*,

(1) Il prenait des leçons particulières chez Watteau et de là se rendait à l'école gratuite. Tous les jours, dans la belle saison, il faisait deux fois le chemin du Sars, où il retournait coucher. L'hiver il demeurait chez M. Fourmestraux.

d'après une esquisse très-imparfaite de Lesueur; 5° différentes eaux-fortes pour la même collection ; 6° plusieurs bas-reliefs, plafonds, camées, pour la Galerie de Florence (1).

Il se délassait en gravant de très-jolies vignettes d'après Moreau, Barbier, etc ; plusieurs de ces vignettes ornent la belle édition de Racine, par M. Geoffroy, publiée chez Lenormant.

Masquelier le Jeune, remarquable par un talent prononcé, était le seul qui parût ne pas se douter de son mérite. Aussi modeste qu'habile,il n'a jamais recherché le grand jour. Sa réputation et sa fortune en souffraient. Cent fois ses amis, et surtout son parent, lui en firent des reproches : ce fut toujours en vain. On assure qu'il a fait des ouvrages majeurs sur lesquels des artistes moins modestes ont mis leur nom. *Hæc ego.... tulit alter honores.* Circonscrit dans un cercle étroit de bons amis, il se plaisait dans son obscurité, et sa philosophie, sous ce rapport, était poussée si loin, que l'on n'a retrouvé dans ses papiers aucun fragment, aucune trace des éloges mérités dont chacune de ses productions avait été l'objet, dans les journaux qui font connaître les progrès des beaux-arts.

M. le conseiller d'Etat Lescallier, correspondant de l'Institut et préfet maritime au Havre, habile connaisseur, aimait et estimait Masquelier le Jeune; il lui avait confié plusieurs planches de son grand et excellent *Vocabulaire de marine.* Il en parle, dans différents endroits de son ouvrage, comme d'un habile graveur de marines, et revient encore sur l'éloge du modeste artiste dans son *Traité de gréement.*

Masquelier le Jeune n'était pas seulement très-bon graveur, il dessinait bien et réussissait surtout dans les têtes d'expression. Au crayon comme au burin, il avait un talent particulier pour représenter les mains et les pieds.

Celui dont la passion principale fut toujours de cultiver les

(1) Ces quatres gravures principales, un bas-relief, un fragment de plafond, des camées de Masquelier le Jeune ont été exposés, au nombre de douze, au salon de l'exposition de 1809, et indiqués au catalogue sous les numéros 77, 78, 79, 80, 81, 82.

sciences et les arts est ordinairement un homme droit et d'un commerce facile et aimable. La vie privée de Masquelier le Jeune en offre une preuve. Né avec des mœurs simples autant que douces, d'une timidité peu ordinaire, il n'était vraiment à son aise que dans son atelier et dans le *négligé décent* de l'artiste. S'*habiller* était pour lui un supplice. Content dans l'intérieur de son ménage, il trouvait son bonheur dans les jouissances d'une vie sédentaire, loin du monde, borné, comme je l'ai déjà dit, au commerce de quelques amis éprouvés. C'est ainsi que dans sa jeunesse la maison de son bienfaiteur, celle du respectable Watteau, son maître, et la société de son ami Dupont (1) suffisaient à tous ses moments de délassement.

Il avait deux filles d'un mariage bien assorti; privé de la cadette, moissonnée dans un âge tendre, il dirigeait lui-même l'éducation de celle qui lui restait, surveillait ses travaux en partageant ses jeux. Mademoiselle Masquelier, âgée à peine de treize ans, promettait des succès dans le dessin et la gravure.

La mort prématurée de l'auteur de ses jours est venue déranger sa carrière; il n'a presque laissé pour héritage que son nom et l'estime publique.

Masquelier le Jeune avait été bon fils (2), il fut bon époux, bon père, bon parent, bon ami. Toutes les fois qu'il s'agissait de rendre un service, on le voyait déployer une activité qu'il ne mit jamais à servir ses propres intérêts.

Il travaillait à un sujet de la Galerie de Florence, *la Chasteté de Joseph*, d'après Piètre de Cortone, lorsque la mort l'a frappé; la planche en était presque terminée et répond à ce qu'il a fait de mieux. J'ai dit que c'est Masquelier l'Aîné qui est éditeur de cette collection, « J'ai toujours, m'écrivait-il y a quelques jours « ce célèbre graveur, entendu vanter les ouvrages qu'il a faits

(1) Artiste estimable de Lille.

(2) On conserve dans sa famille un portrait de son vieux père, dessiné et gravé par lui dans son costume villageois. Ce monument touchant de la tendresse filiale forme le n° 83 du catalogue de l'exposition de l'an 1809.

« pour moi, et je les vanterais aussi si les liens du sang et de « l'amitié ne m'interdisaient son éloge. »

Masquelier le Jeune est mort à Paris, le 20 juin 1809, de la maladie des artistes sédentaires, et principalement des graveurs, d'une phthisie pulmonaire, que sa position courbée sur des planches de cuivre et les émanations de celles-ci avaient rendue incurable. Il n'était encore que dans sa quarante-neuvième année et était marié depuis quatorze ans.

L'affliction de son épouse, de sa fille, le deuil de ses parents, de ses amis, les regrets sincères de ses compatriotes, forment son plus bel éloge. Plusieurs artistes célèbres de la capitale ont environné son cercueil.

Le portrait de Masquelier le Jeune a été dessiné en petit, puis peint en grand par M. Chasselat, son ami. Les partisans des arts regrettent que, de son vivant, cet homme modeste n'ait jamais voulu se graver lui-même ni se laisser graver.

Plusieurs notices ont paru dans les papiers publics sur ce célèbre artiste; mais, par l'effet de l'erreur dans laquelle la ressemblance des noms a induit leurs auteurs, elles sont toutes inexactes. J'ai donc rempli un devoir, et comme membre de la *Société des amateurs des arts et sciences de Lille,* et comme habitant de cette ville, en donnant un précis sûr de la carrière trop courte d'un compatriote dont la vie honnête et le talent distingué font autant d'honneur à son pays natal qu'à l'école académique de Lille dont il a été l'élève.

---

NOTICE SUR LA VIE ET LES TRAVAUX

DE

# JACQUES-DENIS ANTOINE

ARCHITECTE DE L'ANCIENNE ACADÉMIE D'ARCHITECTURE
ET MEMBRE DE L'INSTITUT.

## PAR JOACHIM LE BRETON (1).

---

Jacques-Denis Antoine naquit à Paris, le 6 août 1733. Son père, qui exerçait la profession de menuisier, ne chercha point à

(1) Nous continuons à recueillir les notices nécrologiques que Joachim Le Breton, secrétaire perpétuel de la classe des beaux-arts à l'Institut, a rédigées pendant plus de vingt ans sur les artistes, ses collègues, dont la classe des beaux-arts regrettait la perte. Ces notices ont été lues la plupart dans les séances publiques de l'Institut et quelques-unes furent imprimées dans les journaux du temps; on ne trouve, dans les Mémoires de l'Institut, *Littérature et Beaux-Arts* (1796-1804, 5 vol. in-4°), que celles qui étaient écrites antérieurement à 1804. Plusieurs de ces notices, il est vrai, ont été imprimées à part, aux frais de l'Institut, mais elles sont toutes rares et peu connues. On peut les considérer comme des documents authentiques, car J. Le Breton avait eu des rensignements fournis par les familles et les amis des académiciens morts.

La notice sur l'architecte J.-D. Antoine, que nous publions aujourd'hui, avait été lue dans la séance publique de l'Institut, du 8 vendémiaire an XII (30 septembre 1804) ; nous l'empruntons à un journal de cette époque. Les biographies générales ont consacré un article plus ou moins détaillé à cet architecte, qui eut beaucoup de réputation, de son vivant ; l'architecte Lussaut et le peintre A. Renou ont fait son éloge, dans deux notices imprimées (*Paris*, 1804, in-8°, et sans lieu ni date, in-8°); mais ces notices et ces articles biographiques ne remplacent pas le touchant hommage que J. Le Breton a rendu à la mémoire de son illustre collègue. P. L.

lui donner une éducation ambitieuse. Il le fit étudier sous un des architectes du temps qui avait la plus faible réputation. A vingt ans, le jeune Antoine était entrepreneur de bâtiments; il acheta ensuite la charge d'expert entrepreneur, qui semblait être la dernière borne de sa carrière. Mais les beaux-arts ont cela de particulier que les hommes s'y créent eux-mêmes : ce n'est ni par le nom du maître, ni par le temps qu'on séjourne dans les écoles, ni par la quantité de livres lus ou appris, qu'on dépasse les limites qui séparent l'artiste de l'ouvrier. Quand la nature a donné le germe précieux du talent, et qu'il a été fécondé par le travail, l'artiste paraît tout armé, comme la Minerve qui sert d'emblème aux beaux-arts, et le point obscur d'où il était parti disparaît, s'il ne sert pas à rehausser sa gloire. Tel parut Jacques-Denis Antoine, lorsqu'il s'annonça par les plans de l'hôtel des Monnaies de Paris. Des hommes d'une grande réputation, MM. Moreau, architecte de l'hôtel de ville, Boullée, de l'Académie d'architecture, Barreau, etc., avaient aussi présenté des projets pour le même monument: ceux d'Antoine l'emportèrent dans ce concours. L'exécution en fut commencée en 1768 et terminée en 1775. Il est remarquable qu'alors l'artiste n'avait point encore vu l'Italie.

L'hôtel des Monnaies arrête l'étranger, impose au peuple une sorte d'étonnement, qui est sa manière de juger les grandes choses; il offre aux architectes une ample matière à l'étude, à l'estime et même à un sentiment plus relevé, celui qui décide de la gloire des artistes; ils y reconnaissent les proportions qui doivent caractériser les édifices publics; ils admirent le vestibule, l'escalier, la principale cour, les salles du monnayage et de la collection des minéraux; ils vantent la magnificence du tout et la sage économie des détails, la bonne distribution, et surtout la construction savante et parfaite. Ce dernier genre de mérite forme le caractère distinctif de tous les travaux de feu Antoine.

On lui reprocha de n'avoir pas donné à sa façade principale assez d'austérité pour un grand atelier monétaire. L'architecte avait pensé qu'un édifice où siégerait une cour souveraine, la Cour des Monnaies qui existait alors, un édifice qui indiquait la

richesse métallique de la première nation de l'Europe, devait être un superbe palais. Il croyait encore que le Louvre, les Tuileries, les ponts, l'espace magnifique que l'œil embrasse des divers points de vue des quais, exigeaient un monument qui leur correspondît.

La critique aurait été plus juste, si elle avait reproché aux ateliers des travaux de force d'être trop resserrés, et par cela même incommodes ou insuffisants. L'artiste se serait probablement disculpé sur ce qu'il n'avait pas pu créer l'espace, et le blâme serait retombé justement sur le ministre, qui, au lieu de l'agrandir, comme il le pouvait sans peine, en retrancha une partie, pour s'y faire bâtir un hôtel qu'il habita jusqu'à l'époque de la Révolution, plus de vingt ans après sa sortie du ministère.

Nous avons dit que le caractère particulier des travaux d'Antoine était la science parfaite de la construction ; en effet, l'on a remarqué avec étonnement qu'il n'y a pas dans l'immensité des bâtiments de l'hôtel des Monnaies, le plus petit passage, une porte, un détail quelconque, qui n'atteste que l'artiste les avait tous médités et soignés. Si cette qualité si rare, cette science du constructeur trop négligée, appartenait, comme l'on n'en peut guère douter, aux connaissances que le C. Antoine avait puisées dans un état plus voisin peut-être du maçon que de l'architecte, ne serait-ce pas pour ceux-ci un motif de croire qu'ils auraient quelque chose d'essentiel à acquérir s'ils se tenaient plus longtemps ou s'ils redescendaient quelquefois aux fondements de leur art? L'architecte qui n'est pas savant constructeur peut séduire avec des surfaces, comme celui qui ne sait qu'arranger des mots pour le plaisir de l'oreille. Mais à l'examen réfléchi, le prestige tombe. Malheureusement, le charlatanisme d'architecture a des conséquences graves. Le C. Antoine fut appelé quelquefois à y remédier. Les beaux travaux qu'il fit au Palais de Justice, lorsque les voûtes des nouvelles galeries, à peine construites, donnèrent de si vives inquiétudes qu'on croyait prudent de les démolir, sont de ce genre. Sa science trouva des moyens simples et peu dispendieux de réparation, de conservation, et sa modestie mit à couvert celui à qui on aurait pu reprocher le danger; car

ses qualités personnelles avaient une pareille analogie avec son talent. Le C. Antoine était exact en tout, serviable, sincère; il soignait ses actions comme ses ouvrages, comme sa personne: les unes et les autres ne manquèrent jamais de solidité et d'une sorte d'élégance.

On a cité de lui une anecdote qui est vraie, mais inutile à sa réputation d'intégrité, tant celle-ci est bien établie. La construction de l'hôtel des Monnaies devait enrichir plusieurs entrepreneurs, même en se renfermant dans des gains légitimes. Ceux dont l'architecte avait fait choix voulurent lui témoigner leur reconnaissance par un présent : ce fut en vain. Après plusieurs tentatives également inutiles, ils saisirent le moment où il se formait une bibliothèque peu nombreuse, mais de goût, et ils le supplièrent de permettre qu'ils y ajoutassent un livre qui leur semblait lui manquer. Il y consentit: c'était l'*Encyclopédie.* Son obligeance naturelle le détermina à accepter, dans la crainte d'humilier par l'opiniâtreté de ses refus.

Quelque temps après, les mêmes entrepreneurs vinrent se plaindre de son inspecteur, qui, selon eux, mettait au rebut les pierres les plus saines. « Je vous rendrai justice, leur répondit-il, avec son affabilité ordinaire; j'irai moi-même sur le chantier. » Il y fut en effet, rejeta plus du double de pierres que n'en avait rejeté l'inspecteur et renvoya sur-le-champ l'*Encyclopédie.* Les plaintes cessèrent, et tout rentra dans l'ordre.

A ce trait de probité délicate, j'en pourrais ajouter d'une probité courageuse; mais l'estime dont jouit sa mémoire n'a pas besoin de ces particularités, que m'interdit d'ailleurs le terme de cette séance. Je supprime, par les mêmes motifs, la longue énumération des bâtiments qu'il a élevés, pour ne citer que l'hôtel Benoick, à Madrid ; à Berne, l'hôtel des Monnaies; à Nancy, l'église des filles Sainte-Marie; à Paris, l'hôtel de Jaucourt, rue de Varennes; l'hospice près la barrière d'Enfer, route de Sceaux; l'immense maison dite des Feuillants, rue Saint-Honoré; l'escalier couvert, la restauration des voûtes, et surtout la construction des Archives du Palais de Justice, monuments de la plus rare intelligence, ainsi que d'une solidité admira-

ble; enfin l'hôtel des Monnaies de Paris, qui suffirait seul à sa gloire.

Malgré la sévérité de ses principes, les entrepreneurs aimaient à travailler sous la direction du C. Antoine, parce qu'ils pouvaient compter sur sa parole, sur son impartialité, sur l'exactitude de ses plans et la rectitude de ses idées. Ils n'étaient jamais exposés à défaire ni à changer ce qui était commencé. Quant aux propriétaires pour qui il construisait, ils avaient coutume de le retenir pour ami : c'était son dernier salaire.

L'on n'avait pas besoin d'avoir eu des rapports aussi intimes avec le C. Antoine pour lui rester attaché. Je tiens d'un de nos plus habiles architectes une anecdote qui le prouve. Ce dernier passait à Parme, revenant de l'école de Rome à Paris; l'ambassadeur de France, M. de Flavigny, qu'il eut occasion de voir, lui parla aussitôt d'Antoine, qu'il avait connu dans le court séjour que celui-ci fit en Italie; mais il en parlait avec des sentiments si distingués, si honorables, que le jeune artiste en fut ému, et qu'il en a conservé l'impression. Cependant il y avait alors environ vingt ans que l'ambassadeur n'avait vu Antoine. Il le nommait son digne ami, et cette épithète lui convenait en effet; car ce ne fut ni au manége de courtisan, ni à la flatterie qu'il dut la bienveillance des hommes en place. On ne le trouvait jamais au-dessous de la dignité d'un grand talent. On lui rendait des égards avant qu'il eût fait des avances, parce que son maintien, son langage, son urbanité, son mérite inspiraient l'estime et la confiance.

Il mourut presque subitement, le 7 fructidor an IX (24 août 1801), des suites d'une attaque d'apoplexie, à l'âge de 68 ans. Nous le regrettons sans le plaindre puisqu'il a recueilli de la vie ce qu'elle a de plus doux, le bonheur d'être aimé, de l'estime, de la gloire et de la fortune.

J'offrirai aux jeunes artistes qui m'écoutent et qui envient le sort du C. Antoine, une courte réflexion que faisait naître sa seule présence: c'est qu'il fut redevable d'une grande partie de son bonheur à des avantages qu'on devrait toujours retirer de l'étude et du commerce des arts, à des mœurs douces et polies.

# LETTRE DE T.-C. BRUN NEERGAARD

SUR UN OUVRAGE DE

## M[elle] JULIE CHARPENTIER, STATUAIRE (1).

Aucune partie des beaux-arts n'a moins été cultivée par les femmes que la sculpture, et rien n'est plus naturel; cet art non-seulement paraît trop fatigant pour un sexe faible et délicat, mais il exige encore une assiduité, une persévérance qui ne leur furent pas toujours léguées par la nature, et qui deviennent cependant nécessaires, s'il est vrai que la sculpture doive être portée à une certaine perfection.

On parle d'une femme de Florence qui a cultivé la sculpture avec succès ; on cite aussi quelques ouvrages dans ce genre de l'épouse du célèbre Falconnet. On m'a encore nommé plusieurs femmes françaises et étrangères, mais qui se sont seulement restreintes à modeler, n'osant jamais porter le ciseau sur le marbre dur, pour en créer une statue ou un bas-relief.

Ami des arts modernes, portant toujours mon attention vers

(1) Cette lettre, qui nous conserve le souvenir d'une artiste oubliée dans toutes les biographies, a paru dans la *Revue philosophique, littéraire et politique*, continuation de la *Décape philosophique* (an 1806, 1[er] trimestre, janvier, février, mars, page 364).

M[lle] Julie Charpentier, née à Blois, élève de Pajou (Augustin), fille du graveur et mécanicien François-Philippe Charpentier, né à Blois, le 3 octobre 1734, mort le 22 juillet 1817. L'auteur de la lettre sur un ouvrage de sculpture exécuté par cette artiste est un *dilettante* danois, qui a résidé longtemps à Paris et qui a écrit un certain nombre de livres sur les beaux-arts. J. D. S.

les artistes vivants, je ne lus pas sans intérêt une annonce qui invite à voir un bas-relief exécuté en marbre par une demoiselle. Quoique éloigné de sa demeure, car aller du cœur de Paris aux Gobelins peut bien se compter pour un petit voyage, je ne balançai cependant pas à satisfaire ma curiosité.

M^lle^ Julie Charpentier est fille du vieux et vénérable ingénieur mécanicien François-Philippe Charpentier, connu par plusieurs découvertes en mécanique et dans les beaux-arts, pour avoir été le premier qui introduisit, en 1754, la gravure à l'imitation du lavis. L'invention lui fut disputée par Floding, graveur suédois, mais l'académie décida en faveur de Charpentier. Il grava une planche d'après Carle Vanloo, une autre d'après Guerchino, une trentaine de petites planches dans le cabinet de Crozat; j'en ai vu même avec plaisir une qu'il a gravée dans le même temps d'après un dessin du célèbre Greuze, intitulée *le Préjugé de l'enfance*. Il exécuta encore quelques autres planches, mais son goût dominant pour la mécanique lui fit, quelques années après, quitter pour toujours la gravure. Il enseigna sa manière de graver à l'abbé de Saint-Non, qui a su en tirer bon parti, et à d'autres. Si Charpentier n'a pas poussé la manière de graver au lavis à la perfection qu'elle a acquise aujourd'hui en Angleterre, en Allemagne et en France, il faut toujours lui savoir gré d'en avoir été l'inventeur, ce qui n'est pas peu à mes yeux : les premiers obstacles qu'une découverte rencontre dans sa naissance ne sont pas toujours les plus faciles à vaincre.

Sa fille Julie montra, depuis sa plus tendre enfance, un goût dominant pour la sculpture. Avec un peu d'argile qu'elle se procurait aisément, demeurant au Louvre, où résidaient tous les sculpteurs, on la voyait modeler dans l'âge destiné aux jeux de l'enfance; à dix ans, elle trouva un petit morceau de marbre dont, quoique avec de mauvais instruments, elle sut créer une tête qui au moins restera toujours un monument de ses étonnantes dispositions. Elle copia aussi dans sa première jeunesse, en marbre, un petit bas-relief d'après Clodion Son père lui enseigna le dessin; Pajou le père lui donna quelques conseils pour l'exécution de la sculpture, mais elle se forma pour ainsi dire

d'elle-même en étudiant les deux plus grands maîtres, l'antique et la nature.

Mlle Charpentier a fait depuis différents bustes en plâtre, entre autres, ceux du professeur Geoffroy et du célèbre Cuvier, de qui la ressemblance est frappante; les cheveux ainsi que les draperies montrent qu'elle a bien étudié l'antique. Elle vient de finir le buste du préfet Corbigny. Elle a fait aussi celui de M. Marscele, directeur de l'imprimerie impériale, ainsi que celui de son père, qu'elle dédia à l'amour paternel, et d'autres seulement en terre cuite.

M. Corbigny, préfet du département de Loir-et-Cher, a conçu l'heureuse idée d'orner la ville de Blois d'un monument utile, en y faisant ériger une fontaine publique.

Mlle Julie Charpentier ayant été chargée d'en exécuter la sculpture, a fait un bas-relief en marbre de Carrare, dont la composition, ainsi que l'exécution, sont de Mlle Charpentier. Il est de trois pieds huit pouces de long sur deux pieds sept pouces de haut. La ville de Blois y est représentée sous la forme d'une jeune femme ornée de la couronne murale. Cette figure est de grandeur naturelle. Sa tête a un peu plus de trois quarts, elle pose la main droite sur une corne d'abondance remplie d'épis de blé et de raisins, qui font les principales richesses des environs de Blois ; on y aperçoit aussi quelques pommes. L'avant-bras est en raccourci. Son bras gauche est étendu, et s'appuie sur une ancre. Elle a les pieds croisés et le sein droit découvert. Elle est vêtue d'une tunique longue, recouverte d'un manteau. On aperçoit dans le fond à droite le château de Chambord, situé sur l'autre rive de la Loire, et habité autrefois par le fameux maréchal de Saxe ; à côté, la moitié d'un bâtiment à voiles; à gauche, on voit la devise de Louis XI, un renard et un porc-épic, emblème dont la ville de Blois s'est toujours servie pour ses armes ; à côté, un échalas qui soutient un cep de vigne.

Tous les autres ornements seront, comme je l'ai dit, en bronze. En haut du monument, à droite, la Loire est représentée par une tête de femme couronnée de raisins et d'épis de blé qui indi-

quent le pays vignoble et agricole ; à gauche, une autre tête de femme représentant le Cher, coiffé d'une peau de bélier, pour figurer le Berry, riche par son commerce de moutons; deux dauphins entrelacés de tritons sont placés à côté du bas-relief. L'eau sortira en bas de la bouche d'un masqueron qui exprime le rire, et dont la tête est ornée de deux lamproies, poisson renommé de la Loire.

La composition du bas-relief est généralement bonne. La tête est belle et expressive; le raccourci de l'avant-bras, quoique très-difficile, est bien senti ; les draperies sont légères. La pose des jambes, ainsi que l'exécution des pieds, m'a paru moins heureuse. L'architecture du château n'est peut-être pas conforme aux règles sévères de la géométrie, mais ce n'est jamais qu'un accessoire qu'on a manqué. Le travail pourrait être plus fini, mais il faut considérer que le bas-relief n'a pas été fait pour être placé dans un cabinet, mais pour supporter les injures de l'air. C'est dommage que la guerre ait rendu le marbre italien aussi rare ici, et qu'on ait été obligé de se servir d'un bloc où se trouvent quelques petites taches noires. En général l'ouvrage de M^lle Julie Charpentier fait honneur à son talent. Elle aime son art, et on ne peut que désirer qu'elle soit encouragée par beaucoup de travaux; c'est le plus sûr moyen de perfectionner ses heureux talents.

Cette demoiselle paraît être née pour les arts; elle dessine joliment des portraits au crayon noir ; elle en grave aussi en profil dans les pierres à rasoir, qui, par leurs deux couleurs, imitent parfaitement le camée. Elle empaille très-bien les animaux. Elle a empaillé la panthère du Jardin des Plantes. Elle désire de pouvoir mouler sur nature les animaux les plus marquants.

Cette entreprise mérite d'être encouragée et peut devenir très-utile pour les artistes et les naturalistes.

# RESTAURATION DE TABLEAUX ANCIENS.

Dans la plupart des recueils de *secrets concernant les arts et métiers*, notamment dans l'édition la plus complète de cet ouvrage (*Rouen*, 1724, 4 vol. in-12), on trouve un grand nombre de renseignements utiles pour la restauration des tableaux anciens. Il faudrait cependant ne pas se fier toujours à ces renseignements, et n'en faire usage qu'après les avoir essayés, car on ne saurait trop se mettre en garde contre l'emploi de substances d'une grande énergie qui pourraient détériorer la peinture au lieu de la conserver. Nous avons rencontré quelques-uns des procédés qui composent l'art si délicat et si compliqué du restaurateur de tableaux, dans une collection très-précieuse et très-peu connue : *le Nouvelliste œconomique et littéraire* (La Haye, P. Gosse, 1758, t. 25, p. 95); nous les offrons aux personnes qui voudraient les expérimenter elles-mêmes. Il est probable que ces procédés ont été communiqués au public par le fameux P. Jean Mariette.

J. D. S.

*Secret pour ôter les tableaux de dessus leur vieille toile, et les remettre sur des neuves, et pour raccommoder les enlevures, crevasses et autres inconvénients qui peuvent y être arrivés.*

Il faut premièrement avoir une table de bois parfaitement unie, pour étendre le tableau, après l'avoir décloué de dessus son cadre, et l'attacher avec quelques petites pointes sur ladite table, la peinture en dessus, prenant bien garde qu'il ne fasse aucun pli. Cela fait, vous aurez de la colle-forte bien faite et bien forte, dont avec un pinceau vous donnerez une couche sur

tout votre tableau, et à mesure vous appliquerez sur ladite toile toute fraîche des feuilles de papier blanc, du plus fort que vous pouvez trouver, et vous aurez soin, avec une molette à broyer les couleurs, de bien presser et étendre votre papier, afin qu'il ne fasse aucun pli, et qu'il s'attache bien également partout à la peinture. Quand votre tableau sera ainsi couvert de papier, vous le laisserez bien sécher, après quoi vous déclouerez le tableau et le retournerez, la peinture en dessous et la toile en dessus sans l'attacher; pour lors vous aurez une éponge, que vous mouillerez dans l'eau tiède, et avec laquelle vous imbiberez petit à petit toute la toile, en essayant de temps en temps sur les bords si la toile ne commence pas à quitter la peinture, et quand elle commencera à quitter, vous la détacherez avec soin tout le long d'un des côtés du tableau, et replierez ce qui sera détaché comme pour le rouler, parce qu'ensuite, en retroussant doucement avec les deux mains, toute la toile se détachera en se roulant. Cela fait, avec une éponge et de l'eau, vous laverez bien votre peinture jusqu'à ce que toute l'ancienne colle ou apprêt en soit ôté et qu'il ne vous reste que de la peinture simplement.

Vous observerez dans cette opération que votre éponge ne soit jamais remplie d'eau, parce qu'il pourrait en couler par dessous et détacher aussi la colle qui tient la peinture attachée au papier, ce qui pourrait gâter quelque partie du tableau,

Tout cela fait avec soin, vous donnerez une couche de votre colle, ou de l'apprêt ordinaire dont on se sert pour apprêter les toiles à peindre, sur votre peinture ainsi bien nettoyée, et sur-le-champ vous y étendrez une toile neuve, que vous aurez eu soin de laisser plus grande qu'il ne faut, afin de pouvoir la clouer par les bords avec de petites pointes et l'étendre de façon qu'elle ne fasse point de plis, après quoi avec votre molette vous presserez en frottant légèrement pour faire prendre la toile également partout, et vous laisserez sécher; ensuite, vous donnerez par dessus la toile une seconde couche de colle ou apprêt, c'est-à-dire vous donnerez cette seconde couche par partie et petit à petit, ayant soin, à mesure que vous coucherez une partie, de la frotter et étendre avec la molette, en frottant de toutes vos forces

pour faire entrer la toile dans la colle, et même dans la peinture, et pour faire écraser les fils de la toile; en un mot, il faut qu'elle devienne comme une planche bien polie. Vous laisserez encore après cela bien sécher, et puis vous détacherez le tableau de dessus la table, et le reclouerez sur son cadre, et alors, avec une éponge et de l'eau tiède, vous imbiberez bien tous vos papiers pour les ôter, et après qu'ils seront ôtés, vous laverez bien votre tableau pour en ôter toute la colle et nettoyer la peinture; ensuite, vous donnerez sur le tableau une couche d'huile de noix toute pure, et le laisserez sécher, pour mettre ensuite le blanc d'œuf.

## REMARQUES.

Quand les tableaux qu'on veut changer de toile se trouvent écaillés, crevassés ou avec des ampoules, il faut avoir soin, sur les endroits défectueux, de coller deux feuilles de papier l'une sur l'autre pour soutenir ces endroits et les empêcher de se fendre davantage ou de se déchirer dans l'opération ; et quand la toile neuve est remise, on rajustera ces défauts, en la manière décrite ci-après, pour les tableaux dont la toile est bonne, et qui n'ont que des crevasses ou des écaillures, ou des ampoules ; notez que les ampoules se raccommodent d'elles-mêmes en changeant de toile, et qu'ainsi il ne reste que les écaillures ou les crevasses à rajuster; mais pour les tableaux qu'on ne change pas de toile, il faut rajuster les ampoules de la manière suivante :

Il faut mettre sur lesdites ampoules, avec un pinceau, de la colle forte tiède ; ensuite, avec une épingle, percer de petits trous dans ladite ampoule, et tâcher que la colle pénètre par lesdits petits trous en-dessous ; il faut après cela essuyer légèrement ladite colle, et avec un autre pinceau passer sur l'ampoule un peu d'huile de lin, après quoi on aura un fer chaud sur lequel on passera une éponge ou un linge mouillé, jusqu'à ce qu'il ne frémisse plus pour ôter sa trop grande ardeur, et alors on passera le dit fer promptement sur l'ampoule, qui se rattachera à la toile et s'unira comme si jamais il n'y en avait eu. Il faut remarquer encore qu'aux tableaux qui ont des dites ampoules et

qu'on ne change pas de toile, il est absolument nécessaire, après avoir raccommodé les ampoules, de mettre par derrière une seconde toile pour maintenir la première, et assurer davantage la peinture, de crainte qu'avec le temps elle ne reforme de nouvelles ampoules ; et pour mettre cette seconde toile, on mettra d'abord sur la première toile, tout du long des bords où touchait le cadre, une couche de colle et rien dans le milieu ; après quoi on appliquera la seconde toile qu'on fera prendre légèrement avec la molette sur cette colle ; ensuite, on la clouera sur la table, et avec la molette on pressera et étendra à force pour faire prendre et unir, comme pour les tableaux qu'on a changés de toile.

Pour raccommoder les crevasses et les écaillures, tant aux tableaux changés de toile qu'à ceux qu'on n'a point changés, il faut prendre de la terre glaise en poudre et de la terre d'ombre, délayer ces deux drogues avec un peu d'huile de noix, de sorte qu'elles fassent comme une pâte ; on y ajoute, si l'on veut, un peu d'huile grasse pour faire sécher plus vite ; on prend ensuite avec un couteau à mêler les couleurs de cette pâte, et on l'insinue dans toutes les crevasses et les écaillures, essuyant bien ce qui se peut attacher sur les bords et hors des creux ; cette pâte étant bien séchée, on donne sur tout le tableau une couche d'huile de noix pure, et quand elle est sèche, on fait sur la palette les teintes des couleurs justes aux endroits où se trouvent les crevasses et les écaillures, et avec le même couteau on les pose pour remplir les petits creux qui restaient en ces endroits, et quand les crevasses sont trop petites pour pouvoir insinuer la couleur avec le couteau, on peut se servir du pinceau.

### *Manière de faire revivre les couleurs des tableaux noircis.*

Pour faire revivre les couleurs des tableaux, en ôter tout le noir, qui souvent cache une partie des figures, et enfin les rendre parfaitement comme neufs et comme s'ils sortaient de la main du peintre, il faut mettre derrière le tableau, sur la toile, une couche de la composition ci-après décrite, qui a la vertu de les conserver frais, de dissiper petit à petit tout le noir et de les rendre

toujours plus beaux en vieillissant, sans que jamais ils puissent se gâter dans la suite.

Prenez de la graisse de rognon de bœuf, deux livres ;

De l'huile de noix, une livre :

De la céruse broyée à l'huile de noix, une demi-livre ;

De la terre jaune broyée aussi à l'huile de noix, une once ;

Faites fondre dans un pot votre graisse, et quand elle sera tout à fait fondue, vous y mêlerez l'huile de noix, et ensuite la céruse et la terre jaune ; vous remuerez ensuite avec un bâton pour bien faire mêler toutes les drogues, et vous vous servirez de cette composition tiède.

*Pour les tableaux sur cuivre.*

Prenez du mastic fait avec de la terre glaise et de la terre d'ombre délayées à l'huile de noix, comme pour les autres tableaux, et remplissez-en les écaillures bien exactement; ensuite, vous prendrez du sublimé corrosif, vous le ferez dissoudre dans une quantité suffisante d'eau, et vous laverez vos tableaux avec cette eau, et la laisserez sécher dessus. Au bout de quelques heures, vous laverez bien avec de l'eau pure, et si le tableau n'est pas encore bien décrassé, vous recommencerez comme dessus, jusqu'à ce que vous le trouviez bien. On peut se servir aussi de cette eau de sublimé pour les tableaux sur bois et sur toile de la même manière.

# CATALOGUE RAISONNÉ

# DE L'OEUVRE DE WENZEL HOLLAR

PAR GUSTAVE PARTHEY. — Berlin, 1853, in-8°.

(*Suite.* — Voir la 1^re^ partie, t. XX, p. 217-259.)

---

*Portraits gravés.* C'est une des parties les plus importantes de l'œuvre de Hollar, leur nombre s'élève à 350 environ ; nous citerons les plus remarquables :

Suite de 59 planches non chiffrées, ovales, la plupart sans le nom de l'artiste. Personnages anglais :

Robert Barkley, magistrat; le comte de Bullingbrooke; lord Cottington, chancelier de l'Echiquier; sir George Crooke, magistrat; le comte de Denbing; sir Edward Dering; le comte de Dorset; lord Finch; le marquis d'Hartford; la reine Henriette-Marie; lord Herbert; Thomas Howard; le comte d'Huntington; sir Richard Hutton; le roi Charles I^er^; l'archevêque Laud; le duc de Lennox; Nicolas Lockyer (2 l. st. vente Townley); la princesse Marie, fille de Charles I^er^ (6 l. st. 10 sh., même vente); lord Montague; le comte de Newcastle; le comte de Newport; le comte de Pembroke; John Pym; Benjamin Rudyerd; le comte de Salisbury; le vicomte Sey; le comte de Standford; le comte de Strafford; l'amiral Martin Tromp; sir William Waller; le comte de Westmoreland; lord Wharton; le prince Guillaume de Nassau (8 l. st. 12 sh. vente Townley); le marquis de Winchester; Corneille de Witt.

Cinq controversistes anglais. Figures ovales. Portraits de personnages qui subirent, sous le règne de Jacques I^er^ et sous celui de Charles I^er^, des châtiments à cause de leurs opinions religieuses. Bastwich, Burton, Laighton, Lilburn et Prynne. Le premier portrait seul est signé.

Six généraux à cheval, Gonzalve de Cordoue, Frédéric-Henri de Nassau, Jean de Nassau l'aîné et le jeune; Pappenheim; Thomas de Savoie (cette dernière planche est très-rare).

*Portraits isolés rangés dans l'ordre alphabétique* de l'édition allemande.

Altoviti della Casa, d'après le Titien; Anna Bullen; Anne de Clèves;

quatrième femme d'Henri VIII (6 l. st. 6 sh. vente Townley); Anne-Marie reine d'Espagne; Arcolano Armafrodito, d'après le Corrége; Pierre Arétin, d'après le Titien (ce portrait a plus tard reparu avec une inscription française, à Paris, chez Odieuvre); un autre portrait de l'Arétin, différant très-peu du premier et avec une inscription italienne; pas de signature, mais très-vraisemblablement d'Hollar (une épreuve au Musée britannique); la vieille comtesse d'Arundel, d'après Vorstermann (pièce très-rare et payée jusqu'à 37 livres sterling à la vente Townley); Thomas d'Arundel, d'après Van Dyck; le même à cheval, (pièce rare, 13 l. st. même vente); plus tard on modifia un peu cette gravure; le nom de Hollar fut effacé; la tête de Cromwell fut substituée à celle d'Arundel; la liste des victoires remportées par le général républicain fut ajoutée. Cette planche ainsi corrigée est très-rare; il s'en trouvait aussi une épreuve dans le cabinet Townley; elle fut achetée 15 l. st. 15 sh. pour la collection de Windsor.

Bacon de Verulam; Balthazar Charles, infant d'Espagne; Banfi Huniades, d'après Gowy (3 l. st. 2 sh. vente Townley); le cardinal Bellarmin (6 l. st. vente Townley); Édouard Calvert, gentilhomme anglais (rare; 3 l. st. même vente); Thomas Chaloner, d'après Holbein (une des pièces les plus rares de Hollar; 61 l. st. 19 sh. même vente); Chambers, d'après Holbein (3 l. st. 5 sh. même vente); Christian de Suède; le pape Clément IX (très-rare; se trouve à Windsor); l'empereur de la Chine (personnage en pied, ou presque de face; portrait de fantaisie; il n'y a rien de bien chinois dans cette pièce signée); Christophe Collerius, patricien de Nuremberg (pièce signée et datée de 1630; on n'en connaît qu'une seule épreuve, à la Pinacothèque de Munich); Victoria Colonna, d'après Sébastien del Piombo; Olivier Cromwell (n'est pas bien rare; 1 l. st. 18 sh. vente Townley); Richard Cromwell (très-difficile à rencontrer); Thomas Cromwell, d'après Holbein (1 l. st. 12 sh. vente Townley); Albert Durer, peint par lui-même, à l'âge de vingt-six ans, (le tableau original est au Musée de Madrid); le même, autre portrait (très-rare; une épreuve à Windsor); Van Dyck (4 l. st. 1 sh. vente Townley); Édouard VI, enfant, d'après Holbein (4 l. st. 10 sh. même vente; le tableau original est dans la collection du comte d'Yarborough, à Londres); Élisabeth, fille de Charles Ier; le comte d'Essex, à cheval (8 l. 18 sh., même vente); Essex debout (très-rare; 7 l. st. 7 sh., même vente); Thomas Fairfax (3 l. st. 6 sh., même vente; on connaît deux copies de cette pièce); Ferdinand III, empereur d'Allemagne, à cheval (extrêmement rare; se trouve au Musée britannique); Giorgione, représenté sous la figure de David portant la tête de Goliath; Henri VIII; Hobbes, d'après Caspar (1 l. st. 16 sh., même vente); Holbein (figure gravée dans le principe pour accompagner une édition de *l'Eloge de la Folie* d'Érasme;

il y en a des épreuves avec l'adresse d'Odieuvre à Paris); Hollar, son portrait gravé par lui-même; il en existe deux différents; on connaît plusieurs états de celui qui représente l'artiste presque de face, les cheveux tombant sur les épaules; les épreuves inférieures ne sont nullement rares; on connaît trois copies de ce portrait; une d'elles fait partie de l'édition sans lieu ni date donnée par Francis Douce de la *Danse de la Mort* d'Holbein; Richard Hooker (pièce très-rare, mais de peu de mérite); Catherine Howard (5 l. st., vente Townley); Jacques II, encore duc d'York, à 18 ans, d'après Teniers (une des pièces les plus rares de l'œuvre de Hollar; 27 l. st. 16 sh., même vente); Jean IV, roi de Portugal (très-rare; se trouve à Windsor; 7 l. st., même vente); Jeanne Seymour, troisième femme d'Henri VIII, d'après Holbein; François Junius, professeur à Leyde (rare; 7 l. st. 7 sh., même vente); François Junius, fils du précédent, d'après Van Dyck (rare; 5 l. st. 5 sh., même vente); Charles Ier, d'après Van Dyck (2 l. st. 8 sh., même vente; il en existe quatre copies); statue équestre de Charles Ier (rare en épreuves avant toute inscription; il en fut vendu une 2 l. st. 19 sh. à la vente Townley; une autre se trouve à Vienne dans la collection formée par le prince Albert et léguée à l'archiduc Charles); Charles II, alors prince de Galles, âgé de onze ans, vu en buste; le même, en pied (2 l. st. 5 sh., Townley; il se trouve dans la collection de Windsor une épreuve avec des changements); Charles II, roi d'Angleterre; le même, d'après Van Hoecht; le même, d'après Van Dyck (il existe quatre états différents de l'inscription); un autre portrait d'après le même tableau, mais de forme ovale (rare; 4 l. st. 4 sh., vente Townley); Charles II, d'après Diepenbecke; la figure a été gravée, selon divers iconographes, par Caukerken ou par Pontius (5 liv. st. 5 sh., vente Townley; on trouve à Windsor une épreuve d'essai); Charles IV, de Lorraine; Charles-Louis, prince palatin, d'après Van Dyck; Catherine de Portugal, femme de Charles II (pièce signée et datée de 1661; mais le visage et les épaules ne semblent pas dus au burin de Hollar; une belle épreuve de cette pièce rare s'est vendue 26 l. st. 5 sh. à la vente Townley. On en connaît trois copies; une de Loggan, les deux autres anonymes); madame Killegry, d'après Van Dyck (1 l. st. 15 sh., vente Townley); l'archevêque Laud, d'après Van Dyck (il existe trois états différents avec des inscriptions diverses (8 l. st., vente Townley); la belle Laura ou Catarina Cornaro, d'après J. Palma; Marguerite Lemon, d'après Van Dyck; la duchesse de Lennox, d'après le même; Léopold-Guillaume d'Autriche; Guillaume Lilly (rare; 10 l. st. 19 sh., vente Townley); Luther; Marie, reine d'Angleterre, d'après Holbein; Marie, princesse d'Orange, fille de Charles Ier; le général Monck (dans le catalogue Townley, où ce portrait fut adjugé à 11 l. st., il est indiqué comme celui du colonel Nathaniel Fiennes); Muley Arhseid, empereur du Maroc; le comte de Northumberland (très-rare; 25 l. st. 10 sh., vente Townley); l'épreuve

conservée au Musée britannique porte la note suivante, écrite au crayon : « C'est le premier état de cette gravure; la tête fut ensuite effacée et celle « du duc d'York mise à sa place; plus tard, il y fut substitué celle d'Al- « bemarle »); Paracelse, d'après Rubens (très-rare; une épreuve à Windsor); le comte de Pembroke, d'après Van Dyck (2 l. st. 5 sh., vente Townley); Philippe IV, roi d'Espagne; le comte de Portland, d'après Van Dyck (2 l. st. 12 sh. vente Townley); Raphaël d'Urbin; Richard III; André Rivet (extrêmement rare; une épreuve à Windsor); J. Rogers, d'après Saville (rare avant l'inscription; 4 l. st. 4 sh.; vente Townley); Rubens; le prince Rupert; Jean Second; Élisabeth Sherley, d'après Van Dyck (extrêmement rare; il s'en est trouvé à la vente Townley deux épreuves qui ont chacune été payée 43 l. st. 1 sh.); Jacques Stanier, marchand à Londres (rare; 9 l. st. 5 sh., vente Townley); le comte de Straffort, d'après Van Dyck (2 l. st. 10 sh., même vente); le comte de Surrey, d'après Holbein (les épreuves avant la broderie sur le manteau sont très-rares; 12 l. st. 12 sh., vente Townley, et 6 l. st. état ordinaire); Jean Thompson, d'après Cowy (rare; 4 l. st. 14 sh., vente Townley; la fille du Titien, peinte par lui-même (le tableau original est-il celui qui à Berlin porte le nom de la Fille du Titien, ou celui qui à Madrid est désigné comme Hérodiade? voir Quandt : *Remarques* (en allemand) *pendant un voyage en Espagne*, pag. 249). Tradescant le père; Tradescant le fils (les deux portraits, 4 l. st. 16 sh., vente Townley); Van Venne (dans les premières épreuves, on voit trois oiseaux planant au-dessus d'une église; dans les autres, il y a un quatrième oiseau à gauche); Luc Vorstermans (pièce rare; une épreuve au musée de Berlin); le comte de Warwick (2 l. st. 15 sh., vente Townley); Jean de Weert (2 l. st. 5 sh., le même); Pénélope, comtesse de Wilton (2 l. st., 8 sh., vente Townley).

*Personnages inconnus. Portraits ovales.*

Homme riant, d'après Biler; Homme vu jusqu'à mi-corps, tenant d'une main une épée, de l'autre un bâton de maréchal (pièce fort rare; 14 l. st. 4 sh., vente Townley; une épreuve au Musée britannique porte au crayon le nom de lord Digby, comte de Bristol); tête de femme avec des pendants d'oreilles et un collier de perles (4 l. st., vente Townley; on prétend que c'est la maîtresse du poëte Lovelace qu'il a chantée sous le nom de Lucasta); tête de femme, les cheveux épars, d'après Durer; portrait de femme vue jusqu'aux genoux; un bijou sur la poitrine; les mains croisées l'une sur l'autre (une note au crayon sur l'épreuve conservée au Musée britannique donne le nom de lady Catherine Howard); tête de femme d'après Giorgion (une note au bas de l'épreuve conservée au cabinet impérial de Vienne indique Laure Noves, la maîtresse de Pétrarque); tête d'homme vue de trois quarts; à gauche, un blason qui porte

la devise des Harington : *Nodo firmo* (deux épreuves, vente Townley, 5 l. st. 7 sh. et 4 l. st. 1 sh.)

Trois suites de têtes d'après Léonard de Vinci (ce sont des caricatures), l'une qui se compose de 9 pièces, l'autre de 8, la troisième de 11 ; il y a, en outre, six feuilles, d'après le même maître, une avec trois têtes, deux avec quatre, deux avec cinq et une avec six.

Une série de quatorze têtes grotesques d'après F. Place.

Un inconnu, trois quarts, tourné à droite ; au dessus les mots : *Ætatis suæ XXXI;* très-rare (une épreuve au Musée britannique, une autre à l'Institut Staedel, à Francfort) ; un buste de profil tourné à droite, tête nue, regardé comme Milton dans sa jeunesse (1 l. st. 2 sh., vente Townley); un homme sans barbe, vu presque de face, coiffé d'un chapeau plat (très-rare; une épreuve à Windsor); un homme vu de trois quarts, avec de longues moustaches (l'épreuve conservée à la bibliothèque impériale à Vienne porte au crayon le nom de Ferdinand d'Autriche) ; un homme à cheval, couvert d'une armure; dans le fond, des cavaliers et de l'artillerie (regardé comme une image de Charles Ier; plus tard, cette planche fut insérée dans les *Historical Discourses* d'E. Walker, et le verso fut couvert de lettres ; les premières épreuves sont rares ; 1 l. st. 15 sh., vente Townley) ; un homme en pied vu de trois quarts, tourné à droite; il a un fusil, un sabre et un casque; par terre, une mitre épiscopale (on dit en Angleterre qu'il s'agit de l'évêque Williams; c'est une des pièces les plus rares du maître; une épreuve au Musée britannique; 21 l. st., vente Townley); le mangeur de pierres Battulia (pièce très-rare; 7 l. st., 7 sh., même vente; une épreuve au Musée britannique; l'inscription dit que ce personnage vint au monde tenant dans une main trois petites pierres et deux dans l'autre main; il refusa le lait de sa mère, et jusqu'à 17 ans il a vécu ne se nourrissant que de pierres broyées et de vin); buste d'homme vu de face, coiffé d'un bonnet pointu, tenant sous le bras gauche un petit baril; à droite trois tonneaux (pièce très-rare; regardée comme une caricature dirigée contre l'alderman Abel; dans la collection de M. Francis Grave, à Londres, il se trouve une épreuve ayant au bas quatre vers en anglais); buste d'homme, vu de face; des moustaches, une écharpe (rare; une épreuve au cabinet de Berlin); buste d'homme, tête nue; auprès de lui un casque (regardé comme le portrait d'Henri Colthuret; rare; 5 l. st., vente Townley).

## *Portraits de femmes inconnues.*

Buste, trois quarts, tourné à gauche, cheveux bouclés et abondants (très-rare; une épreuve chez M. Weber à Bonn); trois quarts tourné à gauche; cheveux bouclés, collier de perles; sur la poitrine un bijou d'où pendent trois perles (très-rare; on croit que c'est la duchesse de Lennox, dont Van Dyck a retracé les traits; une épreuve au Musée de Berlin); tête de femme

tournée à droite, cheveux bruns retenus sous une sorte de coiffe dont les deux ailes tombent sur les épaules; collier de perles (on croit qu'il s'agit de Marie Stuart; 3 l. st. 17 sh., vente Townley); tête tournée à gauche; cheveux flottants; un capuchon sur la tête (une épreuve à la Pinacothèque de Munich); profil tourné à gauche; cape garnie de fourrures (très-rare; une épreuve à Windsor); femme vue jusqu'aux genoux, debout, le bras gauche appuyé sur une table (très-rare; regardé en Angleterre comme le portrait de lady Catherine Howard; 17 l. st., vente Townley); buste, trois quarts, tourné à droite; une rose dans la main gauche (regardé comme le portrait de la comtesse Marie de Warwick; très-rare (une épreuve à Windsor; 6 l. st. 12 sh., même vente).

*Ouvrages dont les frontispices ont été gravés par Hollar.*

Cette portion de l'œuvre de l'artiste est intéressante; elle fait connaître des bouquins qui, par eux-mêmes ont souvent très-peu de valeur, mais l'adjonction d'une gravure de Hollar leur donne du prix :

Ambroise (Isaac), *Regeneration Sermons* (Ambroise était un presbytérien dont les ouvrages jouissent auprès des calvinistes d'une grande autorité).

Andrewes, *Conservation of a Church.*

Andrewes, *Visitation of the sick;* très-rare; M. Parthey n'a pu la rencontrer; une copie faite par J. Swaine se trouve au Musée britannique.

*Biblia polyglotta*, publiée par Walton.

*Bibliotheca regia*, 1659, in-8°, très-rare; 9 sh., vente Gordonstown.

Carleton, *Philosophia universa*, Antwerpiæ, 1649.

*Cathedral Churches of England delineated*, by D. K. 1646.

*Causes (the) of the Dewy of christian piety*, London, 1667.

*Chain of the Scripture chronology* by T. A.

*Clidamas, or the Sicilian Tale*, by J. S. London, 1639.

*Clypeus spiritualis*, Bruxellæ, 1645.

Cosin, *A Scholastical History of the canon*, London, 1657.

Del Rio, *Disquisitionum magicarum libri sex*, Coloniæ d'Agrippinæ. 1633.

Diodati (John), *Pious Annotations upon the holy Bible*, London, 1663.

Dugdale, *Monastico anglicanum.*

Le dessin original de Hollar et quatre épreuves différentes de cette estampe ont été acquis à la vente Townley au prix fort modéré de 1 l. st., 2 sh. pour la collection de Windsor.

*Duty of man (The whole)*, London, 1659. Ouvrage de morale religieuse, très-souvent réimprimé en Angleterre.

Ely (bishop of) *Sermons*, London, 1669. Très-rare.

Exeter (bishop of) *Caution against false doctrine*, 1676.

Fuller, *Sermons*, 1657.

Hales (John), *Golden remains*, 1659. Il y a plusieurs éditions de cet ouvrage; mais celle-ci est la seule que recherchent les curieux.

Hammond. *Catechism*, 1649. Il existe un second état avec quelques différences; il est très-rare; une épreuve se trouve au Musée de Berlin.

*Hibernia antiqua* (ouvrage de J. Ware).

Hilton, *Scale of perfection*, 1659.

*Holy History (the)*, 1653.

Hollar, *Varii Capricci*; très-jolie petite pièce. M. Parthey n'a pas découvert à quelle suite se rapporte ce frontispice; deux anges tiennent une couronne au-dessus d'un écu sur lequel est une croix blanche; dans les coins, trois aigles; l'ange à gauche tient aussi un écu sur lequel est représenté un miroir ovale; celui de droite en tient un autre où l'on a gravé un autel sur lequel brûle du feu.

Hollar. *Variæ figuræ et probæ, Artem picturæ incipiendæ Juventuti utiles*, Antwerpiæ, 1645. Ce frontispice fut placé en tête d'un recueil formé des caricatures de Léonard de Vinci.

Howell, *Instructions for Forraine Travell*, 1642; ouvrage curieux auquel la *Retrospective Review*, tom. XIII, p. 18-30, a consacré un article; payé de 12 à 15 sh.

Johnson. On ne connaît pas bien exactement le titre de l'ouvrage auquel se rapporte ce frontispice; l'exemplaire du Musée britannique est mutilé. L'artiste a représenté l'Amour au milieu d'une société nombreuse d'hommes et de femmes réunie dans un salon; il a à sa gauche, sur le premier plan, une femme en grande toilette; à droite, un homme avec chapeau, épée et éperons.

La Serre, *Histoire de l'entrée de la royne-mère en Bretagne.*

La Serre, *Histoire de l'entrée de la royne-mère dans la province des Pays-Bas.*

Lucasta, *Posthume Poems of R. L.* (Richard Lovelace), 1659, in-8°. Des exemplaires de ce volume ont été adjugés en Angleterre de 1 l. st. 15 sh. à 4 l. st. La planche isolée est très-rare, 6 l. st. 6 sh., vente Townley.

Lucres (Lucrèce) traduit par J. E. (J. Evelin), 1656. La gravure est faite d'après un dessin de mistress Evelin, la femme du traducteur. Volume peu cher; 6 à 7 sh.

Manilius, *The Sphere* (traduction de E. Sherborne), 1675, in-fol. Travail que recommande une grande érudition. Un exemplaire aux armes de Charles II est offert à 10 guinées sur le catalogue d'un libraire anglais.

Martial, traduit par Fletcher, 1656, in-8°. Un exemplaire a été adjugé 1 l. st. 16 sh. en 1857.

Mendoca, *Viridarium sacræ ac profanæ eruditionis*, 1635.

Ogilby, *Britannia*, 1675, in-fol.

Ogilby, *China*, 1655, in-fol.

*Psalms of David*, 1668, in-12.

Purchas, *Pilgrims*. En tête de cercueil de voyages, une estampe divisée en 4 compartiments; non signée, très-rare; une épreuve à Windsor; 6 l. st. 5 sh. vente Townley.

*Revelations of Saint John*, 1644, in-4°.

Ribadeneira, *Flos sanctorum*, Coloniæ Agrippinæ, 1630.

Sancroft, *Lex ignea*, 1666, in-4°.

Stochove, *Voyages au Levant*, Bruxelles, 1650, in-4°.

*Sinners* (*The*) *Teares*, in-8°. Livre de piété souvent réimprimé.

Viccars (Jean), *Decapla in Psalmos*, Londini, 1639, in-folio. Ouvrage savant qui offre des échantillons des premiers caractères syriaques et arabes employés en Angleterre.

Walker, *Dictionary of english Particles*, 1668. Très-rare.

# VARIÉTÉS ICONOGRAPHIQUES.

I

Il est difficile, même en Angleterre, et il est à peu près impossible en France de réunir les diverses œuvres d'art qu'a publiées la société établie à Londres, en 1836, sous le nom de l'Art Union. Elles présentent un mérite réel, et elles sont très-dignes d'une étude sérieuse. Nous croyons donc ne pas faire chose inutile en en plaçant ici l'énumération.

Dessins pour l'illustration du roman allégorique de Bunyan : *The Pilgrim's Progress*, par H. C. Selous, gravés au trait par H. Moses. 1844-in-4° oblong, 21 pl.

Dessins pour l'illustration du *Château de l'Indolence*, par W. Rimer, gravés au trait par H. W. Collard, 1845, in-4° oblong, 12 planches.

Dessins pour l'illustration de *Gertrude de Wyoming*, par G. Hicks, gravés au trait, 1846, in-4° oblong, 14 planches.

Dessins pour l'illustration de *Childe Harold*, 1855, in-4°, 30 planches.

Sept gravures au trait d'après les cartons présentés au concours pour une composition historique (prix : 500 livres sterling).

L'*Allegro et il Penseroso*, par Milton, avec 30 illustrations, 1848, in-4°.

Les *Sept âges de Shakespeare*, gravés à l'eau-forte, par E. Goodall, d'après les dessins de D. Maclise, 1850, in-4°.

Le *Voyageur*, par Goldsmith, avec 30 illustrations, 1851, in-4°.

Trente tableaux d'artistes anglais décédés, gravés par Linton, 1860, in-4°.

Seize illustrations pour les *Idylles du roi*, de Tennyson, par P. Predle, 1863, in-4° oblong.

Le *Vieux Marin*, poëme de Coleridge avec 20 illustrations dessinées par J. Noël Paton, 1864, in-4°.

Douze eaux-fortes d'après David Cox, in-4°.

Vingt-six gravures exécutées pour les souscripteurs. On y distingue : un Camaldule ; Raphaël et la Fornarina ; le château d'Ischia ; la Fille de Jephté ; la Reddition de Calais ; le Fort de Tilbury ; la Moisson dans les montagnes d'Ecosse ; la Clémence de Richard-Cœur-de-Lion, etc.

Le *Crucifiement* gravé à la manière noire d'après W. Hilton, par Ward. — *Tyndal traduisant la Bible*, par Ward, d'après le dessin de A. Johnson.

Lithographies. *La distribution des prix* de l'Art-Union, au théâtre de Drury-Lane, en 1842; le *Départ de La Fleur*, d'après Ward, par Templemann; *Sainte Cécile*, d'après J. Tenniel, par Maguire; les *Trois arcs* et la *scène du Souper*, d'après Frith, par Maguire.

Chromolithographie, Boulogne, 1857.

Photographies. Douze photographies, sujets divers; trois photographies de Rome.

II

Bien des livres d'histoire ou de littérature contiennent des travaux spéciaux que l'iconographie a le droit de signaler. C'est ainsi que dans un volume publié tout récemment : *la Princesse de Lamballe*, par M. de Lescure (Henri Plon, 1864, in-8°), nous trouvons, p. 465 et suivantes, une liste des portraits de l'infortunée princesse et des estampes relatives à sa vie et à sa mort.

Les portraits sont au nombre de dix-sept, peints ou gravés, non compris ceux qui figurent comme illustration dans quelques ouvrages historiques. Certains d'entre eux sont difficiles à rencontrer aujourd'hui, notamment un gravé à Rotterdam en 1793 et un autre publié par Colnaghi à Londres. Madame de Lamballe, coiffée en boule et en boucles frisottantes, *en mouton*, est assise devant son bureau; elle tient un papier à la main.

Il faut joindre à ces portraits celui que M. de Lescure a fait graver par M. Fleischmann sous la direction de M. Henriquel Dupont; l'exécution en est parfaite. L'original, peint par Hickel en 1789, fait partie du cabinet de M. le marquis de Biencourt. «Il présente la princesse complétement épanouie et jouissant de tous les attraits de ce second printemps des femmes, la quarantaine.»

Les estampes sont peu nombreuses. Le catalogue de la collection révolutionnaire de M. de La Bédoyère n'en mentionne aucune; les collections Laterrade et Lajariette, si précieuses pour l'histoire de l'époque, indiquent, la première (4e partie, n° 787) *la princesse de Lamballe devant le tribunal des Septembriseurs;* la seconde (n° 879) mentionne trois pièces : *Mort de la Princesse de Lamballe;* elle contenait également, n° 909, sept portraits de la princesse, dont un dessin, et un portrait du prince de Lamballe (aquarelle).

Des renseignements de ce genre réunis en corps d'ouvrage sur les personnages célèbres dans l'histoire de France formeraient assurément un livre des plus curieux ; il est à désirer que quelque travailleur zélé l'entreprenne et le conduise à bonne fin.

III

Après avoir parlé des portraits de la princesse de Lamballe d'après le livre de M. de Lescure (ces travaux iconographiques offrant, ce nous semble, un véritable intérêt aux amateurs), nous indiquerons, d'après le livre de MM. E. et J. de Goncourt, *les Maîtresses de Louis XV*, divers portraits des favorites de ce roi ; on pourrait utilement compléter et étendre ce travail ; ce ne sont que des renseignements non terminés, mais qu'on lira sans doute avec plaisir. Commençons par la marquise de Pompadour :

1° Le portrait connu sous le nom de la Belle Jardinière, peint par C. Vanloo et gravé par Anselin ; le tableau original, qui était au château de Bellevue, appartient à M. Fontanel, associé honoraire et garde des dessins de l'Académie de Montpellier ; 2° portrait en médaillon, à l'adresse de Basan et Poignant ; il fait partie de la série des portraits de Cochin ; costume du matin, chignon lâche et cheveux crêpés ; expression très-spirituelle, charmant sourire ; la gravure est de Saint-Aubin ; au bas un quatrain signé Marmontel ; 3° portrait dans un médaillon entouré de fleurs, une torche allumée dans l'entourage ; dessiné par Schénau, gravé par Lettré, 1764 ; collier de perles ; cheveux relevés ; visage fort jeune ; air d'ingénuité qu'on ne trouve que dans cette image ; 4° un petit portrait, sans aucune valeur historique, qui paraît copié sur un portrait de madame de Châteauroux ; en déesse, les épaules nues ; dessiné par Quevedo, gravé par Lebeau ; 5° un autre à peu près pareil avec un autre mouvement de tête, et un autre encadrement de cyprès et de roses ; peint par Nattier, gravé par Cathelin ; 6° portrait buste, grandeur naturelle, d'après Boucher, le bras passé dans l'anse d'un panier, un ruban rose au cou, gravé par Demarteau en manière de pastel. Citons aussi les deux dessus de porte de la chambre de madame de Pompadour à Bellevue : *la Sultane faisant de la*

*tapisserie* et la *Sultane prenant le café;* les critiques du Salon de 1755 déclarent que ce sont les portraits les plus ressemblants et très-supérieurs, comme vérité, au portrait de Latour, aujourd'hui au Musée; 7° deux portraits publiés en Angleterre à l'aquatinte, d'après Boucher, gravés par J. Watson ; ils paraissent copiés sur une estampe française sans nom d'auteur; les traits de la marquise sont grossis et empâtés; elle a un nœud de perles dans les cheveux. — Parmi les lithographies, le portrait inséré dans l'*Iconographie* de Delpech, exécuté par Belliard d'après un tableau du cabinet du chevalier Lenoir, montre sous une fanchon le type connu de la marquise.

Occupons-nous maintenant de la dernière maîtresse de Louis XV.

1° Le portrait de Drouais, gravé par Beauvarlet, bien connu des amateurs; c'est en quelque sorte le portrait officiel de madame du Barry; 2° portrait en manière noire; frisure haute, habit d'homme, chignon déroulé sur une épaule; mauvaise copie anglaise du portrait de Drouais, signée J. Walton et datée de 1771; 3° copie retournée du portrait gravé par Beauvarlet; cadre sculpté entouré d'une guirlande de roses; au dessous un coussin sur lequel sont un arc et un carquois, dessiné par Marsiliy, gravé par Lebeau; au bas deux vers; 4° autres portraits par Legrand et divers pour des *Vies* de madame du Barry, tous sans valeur et copiés les uns sur les autres; 5° une gravure du portrait par Drouais; la comtesse est représentée sous les traits de Flore, avec une tunique, une guirlande de roses en écharpe, un fil de perles au bras; 6° gravure de petite dimensions (d'après le même tableau), par Gaucher et peu digne du burin de cet artiste; daté de 1770; 7° en bacchante, gravure anonyme et grossière; 8° portrait gravé par Robinet et placé en tête des *Mémoires historiques* de la comtesse publiés par madame Guénart (1); habit de cour, grande coiffure à plumes; 9° portrait d'après Cosway, gravé par J. Conde, à Londres, daté de février 1794; courte pèlerine à grands plis, fichu noué d'un nœud lâche.

G. B.

(1) Ces *Mémoires* supposés n'ont point de valeur historique ou littéraire, mais le quatrième volume est rempli de pièces justificatives, de comptes de dépenses qui offrent de l'intérêt.

## CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Monument érigé à Watteau. — Deux ouvrages de Goya au Louvre. — Tombeau de David, à Bruxelles. — Fouilles au château de Coucy. — Buste d'Al. Lenoir, créateur du Musée des monuments français — *Esthétique générale et appliquée,* de M. David Sutter. — Anecdote sur le Poussin. — Tableau énigmatique de Du Fresnoy. — Nécrologie.

---

### INAUGURATION DU MONUMENT DE WATTEAU, A NOGENT-SUR-MARNE.

Le dimanche 15 octobre dernier, a été inauguré, à Nogent-sur-Marne, le tombeau d'Antoine Watteau, érigé par les admirateurs de ce peintre charmant, à l'aide d'une souscription, en tête de laquelle figure le nom de S. A. I. M^me^ la princesse Mathilde.

On sait que Watteau, mort à Nogent près Vincennes, le 18 juillet 1721, chez M. Lefèvre, intendant des menus-plaisirs, qui lui avait offert l'hospitalité, fut inhumé dans l'église du village, par les soins de ses amis, MM. de Jullienne, Henin et Gersaint, qui lui élevèrent un modeste monument. Cette tombe, respectable à tant de titres, avait disparu à l'époque de la révolution et le souvenir du peintre des fêtes galantes allait s'affaiblissant dans le pays qui avait eu le douloureux honneur de recevoir son dernier soupir.

Un sculpteur distingué, originaire de Valenciennes, M. Louis Auvray, entreprit de relever le mausolée et de consacrer d'une manière durable la mémoire de son illustre compatriote. Il trouva auprès de M. le marquis de Perreuse, maire de Nogent, comme auprès des principaux habitants de la commune, l'accueil le plus sympathique, et après de longues et pénibles traverses, dont une brochure publiée, à cette occasion, *par les soins du conseil municipal*, nous retrace l'intéressante histoire, il est parvenu à réaliser son généreux dessein.

Le monument, entièrement conçu et exécuté par M. Auvray, se compose d'un piédestal, richement décoré dans le style Louis XV (régence), sur lequel s'élève un buste en marbre blanc, un peu plus grand que nature, d'un très-bon travail et d'une excellente expression. La figure de Watteau, souvent reproduite par lui-même dans des portraits peints ou dessinés, est bien connue ; M. Auvray en a parfaitement saisi la ressemblance et le caractère mélancolique.

Sur les trois faces principales du piédestal, on lit les inscriptions suivantes, gravées dans la pierre même du socle :

A LA MÉMOIRE
D'ANTOINE WATTEAU
MEMBRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE,
NÉ A VALENCIENNES EN 1684,
MORT A NOGENT-SUR-MARNE
LE 18 JUILLET 1721.

—

LA COMMUNE DE NOGENT
VOULANT HONORER LE SOUVENIR D'UN HÔTE ILLUSTRE
ET CONSACRER A JAMAIS LE LIEU DE SA SÉPULTURE
A PIEUSEMENT RÉTABLI CETTE TOMBE
ÉLEVÉE JADIS DANS L'ÉGLISE PAROISSIALE
PAR LES AMIS DU GRAND ARTISTE.

—

CE MONUMENT
ÉRIGÉ PAR SOUSCRIPTION
AVEC LE CONCOURS DE L'ÉTAT
SOUS LE PATRONAGE DU CONSEIL MUNICIPAL
ET EXÉCUTÉ PAR M. L. AUVRAY STATUAIRE
A ÉTÉ INAUGURÉ LE 15 OCTOBRE 1865
M. LE M^is^ DE PERREUSE ÉTANT MAIRE
MM. FATIN ET VITRY ADJOINTS.

M. Arsène Houssaye, chargé de représenter dans cette solennité l'administration des Beaux-Arts, a prononcé un discours très-poétique et très-coloré, que la plupart des journaux de Paris ont répété. M. le maire de Nogent a raconté les phases diverses de l'entreprise et a rendu justice à qui de droit avec une chaleur et une sincérité touchantes. Un descendant de Watteau a remercié, avec des larmes, la commune qui glorifiait ainsi la mémoire de son aïeul (son arrière-grand-oncle sans doute, car Watteau n'a pas laissé de postérité directe). Puis un *lunch* plantureux a réuni tous les conviés, que les habitants de Nogent ont traités *en amis*, en leur offrant le meilleur vin de leurs caves avec une affabilité que l'on ne rencontre pas d'ordinaire dans ces agapes officielles.

Aussi les toasts ont-ils été nombreux et chaleureux; on n'en a oublié qu'un seul, que nous avons porté *in petto*, mais de grand cœur :

« Aux Nogentais, qui savent si dignement honorer les artistes et si

« cordialement traiter leurs invités. Puisse leur exemple et leur cour-
« toisie trouver, dans toutes les communes où dort une gloire oubliée, de
« fervents imitateurs ! » P. L.

*** *La Presse* annonce que le Louvre vient de recevoir de M. Guillemardet le don de deux ouvrages de Francesco Goya, l'illustre peintre espagnol : le petit portrait d'une *manola*, en noir, debout dans un paysage, et le portrait du père du donateur, en costume d'envoyé de la République, vers 1795, assis dans son cabinet à Madrid.

Cette dernière peinture, grandeur naturelle, est d'une exécution remarquable. La tête est vivante et intelligente; les accessoires, tels que la ceinture tricolore et le chapeau à plumes, sont d'une couleur et d'une touche superbes. Ces deux toiles figureront la semaine prochaine dans les galeries.

Depuis que la galerie Standish a été rendue à la famille d'Orléans, le Louvre ne possédait plus rien de Goya, ce peintre ou plutôt ce crayonneur fantaisiste et original, qui peut être comparé quelquefois à Rembrandt lui-même et dont notre savant collaborateur, M. Gustave Brunet, vient de publier une excellente monographie.

*** La tombe du grand peintre français, J.-L. David, longtemps négligée dans un cimetière de Bruxelles, où elle était presque oubliée, a été enfin l'objet de soins pieux et intelligents. On a débarrassé, des herbes et de la mousse qui la cachaient en partie, la pierre tumulaire, sur laquelle se lit cette inscription, quelque peu ambitieuse et peut-être inexacte sous le rapport des dates :

JACQUES-LOUIS DAVID,

RESTAURATEUR DE L'ÉCOLE MODERNE DE PEINTURE EN FRANCE,

NÉ A PARIS, LE 28 AVRIL 1748,

MORT A BRUXELLES, LE 22 DÉCEMBRE 1825.

*** On écrit de Coucy-le-Château au *Journal de l'Aisne* : « Une société, composée de M. le comte de Nieuwerkerke, M. de Beaumont, M. Violet-le-Duc, M. Boeswilvald, M. Gautier, architecte, M. le baron de Courval, M. le vicomte de Courval et d'autres personnes, est venue visiter les belles ruines du château de Coucy, le 9 août dernier. Il paraît que des fouilles considérables vont être faites dans le château et qu'une somme importante est destinée à ces travaux. » Les fouilles seraient entreprises, dit-on, pour tâcher de découvrir les armures et les armes de plusieurs hommes de guerre qui furent ensevelis, tout armés, par la chute d'une des tours de la *Porte Maître-Odon*, dans un des siéges que soutint le château de Coucy.

⁂ On vient de placer, à l'école impériale et spéciale des beaux-arts, entre les colonnes du premier étage de la façade du château d'Anet, un buste en marbre, sur un piédestal. Ce buste est celui d'Alexandre Lenoir, savant archéologue, créateur du Musée des monuments français, à qui la France est redevable de la conservation de tant de monuments et de tant d'objets d'art, qui, sans son zèle et son courage, eussent été détruits pendant la révolution. L'auteur du buste est M. Auguste Dumont, membre de l'Institut.

⁂ Avant de faire paraître, dans notre Revue, un article spécial sur le beau livre d'*Esthétique générale et appliquée*, que vient de publier M. David Sutter, nous tenons à publier un extrait du rapport que lui a consacré M. Auguste Couder, dont le jugement en matière d'art a tant d'autorité ; rapport lu dans une séance de l'Académie des beaux-arts et approuvé par l'Académie :

« Les règles, dans toutes les productions de l'esprit, de l'imagination et du génie, bien qu'elles soient la base de dispositions générales, laissent cependant toute liberté d'action aux hommes d'un esprit supérieur. Tout en possédant la connaissance de ces mêmes règles, ils les franchissent pourtant dans certaines circonstances, en raison de telles beautés exceptionnelles que le génie leur révèle.

« L'harmonie esthétique des lignes, du clair-obscur, du coloris, est d'abord le sujet fondamental de cet ouvrage. Pour mieux faire comprendre les démonstrations dont le livre abonde, des figures reproduites d'après l'antique, des exemples pris sur les chefs-d'œuvre les plus connus, enfin des vues de paysages d'après nature, sont les preuves à l'appui des règles qu'enseigne le livre.

« Dans l'introduction, on remarque des aperçus étendus et clairement exprimés, sur le but élevé que l'artiste doit se proposer ; l'on y apprécie surtout l'idée morale dominant comme principe fécond du vrai beau et de la noble signification des beaux-arts dans leur acception philosophique.

« Le jeune élève y est instruit dans les connaissances mathématiques et les lois physiques qui se rattachent aux beaux-arts ; l'auteur élève graduellement son enseignement jusqu'aux beautés de premier ordre, soit dans la pensée, soit dans l'excellence de la forme, et l'éclaire de telle sorte qu'il puisse désormais apprécier par lui-même toutes ces beautés.

« Le livre de M. Sutter est utile à ce double titre : que pour l'élève il abrége les longues recherches, et qu'en second lieu il guide réellement sa pensée vers le but élevé de l'art.

« Nous ajouterons que cet ouvrage a de plus l'avantage précieux d'être à la portée des personnes du monde, de les mettre à même de juger les œuvres d'art avec connaissance de cause, et de former ainsi un public capable d'exciter noblement les artistes, assurés par là d'être mieux compris. »

⁂ Les biographes du Poussin n'ont pas recueilli une anecdote que rapporte Guyot de Pitaval dans ses *Heures perdues et divertissantes du chevalier de* *** (Amst., 1716, in-12, page 404) :

« Poussin a joui à Rome de sa grande réputation dans la peinture. Un petit-maître de la cour lui fit quitter Paris. Il se mit un emplâtre sur l'œil droit et il alla chez ce peintre pour le prier de lui faire son portrait. Poussin y travailla quelque temps et pria ce seigneur de revenir. Celui-ci se rendit le lendemain chez le peintre, ayant changé de place à son emplâtre et l'ayant mis sur l'œil gauche. Poussin crut d'abord qu'il s'était mépris en faisant son portrait borgne de l'œil droit. Confus de cette bévue, il retoucha son ouvrage et fit paraître le défaut à l'œil gauche ; il n'acheva pas encore cette fois. Le petit-maître revint le jour suivant, après avoir remis son emplâtre sur l'œil droit. Poussin se douta alors du tour qu'on lui jouait. Il passa l'éponge sur son tableau et il ne voulut plus travailler. Les plaisanteries que le petit-maître faisait partout là-dessus lui revinrent : il ne put les soutenir ; il entreprit le voyage de Rome. »

⁂ Grosley, dans le *Journal Encyclopédique* (t. VII, 129, 1779), avait demandé quel était le sujet d'un tableau singulier, appartenant à Mairan, qui était une énigme indéchiffrable pour les artistes et les savants.

« Ce tableau, dit-il, d'environ 5 pieds de hauteur sur 4 de largeur, sorti du pinceau d'un maître de l'école françoise, célèbre à double titre (Alphonse Du Fresnoy, élève de Venat et condisciple de Lebrun, Mignard, etc.) joignoit au mérite du dessin celui du coloris le plus suave ; et la figure y étoit aussi supérieurement traitée que le paysage. Il représentoit une campagne avec tous les agrémens du site, de la belle saison et des accessoires qui pouvoient y répandre la vie.

« A un tiers de la largeur du tableau, s'élevoit un tombeau en obélisque, terminé par une urne. Une princesse, qui paraissoit arriver avec une suite brillante et nombreuse, portoit des regards mourants sur l'urne qui éclatoit et s'enflammoit d'un feu doux et purpurin.

« M. de Mairan me proposant cette énigme, je lui dis qu'il me sembloit offrir un trait de roman, mais que je ne me rappelois rien de semblable dans le peu de romans grecs, italiens et françois dont la lecture m'avoit amusé.

« Ce genre étant aujourd'hui l'objet de recherches très-goûtées du public, je ne doute pas que ceux qui s'en occupent n'indiquent du premier mot ce que personne n'avoit pu expliquer à M. de Mairan. L'invitation que je leur fais peut aussi conduire à sçavoir en quelles mains est passé un tableau d'autant plus intéressant, qu'Alphonse Du Fresnoy a laissé très-peu de morceaux de son pinceau, esclave de ces préceptes dans son poëme sur la peinture : *Manum nesciebat de tabella ponere.* »

Il est probable que ce tableau de Du Fresnoy, dont la trace était déjà

perdue en 1779, ne se retrouvera pas. Quant au sujet qu'il représentait, il faudrait le chercher dans la mythologie plutôt que dans les romans qui, à l'époque où il fut peint, n'avaient pas le privilége d'inspirer les artistes.

## NÉCROLOGIE.

Nous avons à regretter la perte d'un jeune paysagiste, mort des suites d'un déplorable accident, à Moret (Seine-et-Marne), le 13 octobre dernier. M. Williot (Louis-Auguste) avait été une des victimes de la chute d'une vieille tour de Moret, qui, il y a quatre mois, s'écroulait sur de joyeux convives en tuant sur place trois d'entre eux, parmi lesquels un peintre et en blessant les autres plus ou moins grièvement.

M. Williot, né à Saint-Quentin (Aisne), le 29 mars 1829, était élève de MM. Léon Cogniet et E. Cicéri. Il avait exposé deux fois : en 1864, *Le dormoir : Forêt de Fontainebleau*, et *Huttes de Charbonnier;* en 1865 : *La rivière de Moret, au printemps.*

⁂ Un artiste de talent, M. Charles Fortin, né à Paris, le 12 juin 1815, vient de mourir dans cette ville, le 19 octobre dernier. C'était un peintre consciencieux; élève de Roqueplan et de M. Beaume, il avait obtenu une médaille de première classe au salon de 1849, et la croix de la Légion d'honneur à l'issue de l'exposition de 1861.

Le musée du Luxembourg possède un tableau de Fortin, dont les œuvres sont disséminées dans les musées de Nantes, de Lille, de Bordeaux, etc.

⁂ Les obsèques de M. Nanteuil, statuaire, membre de l'Institut, officier de la Légion d'honneur, ont eu lieu à Paris, le vendredi 3 novembre. M. Nanteuil est né à Paris, le 9 août 1792; il succéda à Cartellier en 1831, dans le troisième fauteuil de la section de sculpture de l'Académie des beaux-arts. Ses principaux ouvrages sont : la statue d'Eurydice, la statue de Ste Marguerite, placée dans l'église de ce nom, et le fronton de l'église de N.-D. de Lorette à Paris.

Nous consacrerons à cet artiste un article spécial dans un des prochains numéros de notre Revue.

⁂ La note suivante a été insérée dans *le Temps :*

« Le jeudi 19 octobre, est mort à Paris un homme âgé de 49 ans, qui s'est trouvé mêlé aux arts depuis longues années, M. Van Cuyck, qui entretenait des relations avec la Belgique, la Hollande, l'Angleterre et l'Allemagne. Les premières collections de Paris doivent à M. Van Cuyck quantité de chefs-d'œuvre, qu'il importait de l'étranger.

« M. Van Cuyck était également connaisseur en tableaux et en objets d'art. Sa mort est une perte pour l'échange international des belles choses, si estimées aujourd'hui. La distinction de M. Van Cuyck, la facilité

de ses relations, toutes ses qualités loyales le feront regretter vivement de tous ceux qui l'ont connu. »

⁂ Rouvière, moins connu comme peintre que comme artiste dramatique, vient de succomber à une maladie de poitrine, dans un âge peu avancé. Né à Nîmes le 19 mars 1805, il vint à Paris faire son droit; mais n'ayant aucun goût pour le barreau, il se fit admettre dans l'atelier de Gros, où il étudia la peinture. En 1831, il exposa au salon *une scène de barricade;* plus, *une scène de l'Inquisition en Espagne* et le portrait de Mme ***; en 1833, un portrait de M. C. de L.; en 1834, le portrait du docteur Guérard, et deux autres portraits aux salons de 1835 et 1837. Ce fut vers cette dernière année qu'il donna tout son temps et toute son intelligence aux études théâtrales, sous la direction de Joanny et de Michot. Le théâtre était encore pour lui une des formes de l'art plastique et il s'y consacra dès lors exclusivement ; son talent de peintre avait quelque chose de son talent de comédien, quelque chose d'abrupt, de fougueux et de bizarre.

Rouvière est mort à Paris, le 19 octobre.

⁂ M. Dutilleux (Henri-Joseph-Constant), peintre, né à Douai (Nord), le 5 octobre 1807, est mort à Paris, le 21 octobre dernier. Il était élève de Hersent.

Voici la liste de ses ouvrages exposés au salon: en 1849, *Ruines, paysage ; — Paysage, fontaine:* en 1850-51 : *Portrait; — Nature morte ;* en 1852, *Mgr. le cardinal de la Tour d'Auvergne-Lauraguais sur son lit de mort;* étude d'après nature; — *Portrait de M. Félix R.;* en 1855, *Portrait de Mme T. H.;* en 1857, trois paysages, et portrait de son fils; en 1859, *les Dunes, près de Dunkerque,* effet du matin ; en 1861 : *Saint Jérôme,* paysage, effet de soir, et trois autres paysages; en 1864, deux paysages; en 1865, *les trois Sorcières attendant le passage de Macbeth et de Banquo,* et un autre tableau, représentant un *Temps de neige.*

⁂ Nous apprenons la mort de M. Reimbeau, architecte, à Reims, après une très-courte maladie: on perd en lui un artiste distingué, qui s'était fait remarquer par des travaux importants, et qui donnait de brillantes espérances.

# LES GRAVEURS

DE

# MICHEL-ANGE (1).

Quelques artistes, et ce sont naturellement les plus grands, eurent cette faculté inappréciable de pratiquer toutes les branches de l'art avec une habileté presque égale. Parmi ces maîtres universels dans la carrière qu'ils ont illustrée, Michel-Ange est, après Léonard de Vinci, le plus complet. Il dressa les plans de Saint-Pierre de Rome, décora de peintures admirables les murailles de la chapelle Sixtine, sculpta à Rome la statue de Moïse qui se voit dans l'église de Saint-Pierre-aux-Liens, et à Florence, les tombeaux de la sacristie de Saint-Laurent; il composa quelques poésies qui ne sont pas indignes d'un grand artiste. Enfin, il travailla activement aux fortifications de San-Miniato, lors du siége de Florence, en 1529. Ce génie extraordinaire attira promptement à lui tous les suffrages des contemporains, unanimes à reconnaître que personne jusque-là n'avait donné une si haute idée de l'art, et peu soucieux de cette renommée qui ne pouvait leur porter ombrage.

Si l'on excepte les fresques des chapelles Sixtine et Pauline, il n'existe à notre connaissance que deux peintures qui puissent être avec certitude données à Michél-Ange : *la Sainte Famille*, exposée dans la tribune aux offices à Florence, et une autre

(1) Michel-Ange, né à Castello di Chiusi e Caprese le 6 mars 1474, mourut à Florence le 18 février 1564.

*Sainte Famille*, appartenant à M. Labouchère, qui fut, il y a quelques années, exposée à Manchester et que les hommes les plus éclairés n'hésitèrent pas à reconnaître pour l'œuvre de Michel-Ange. Quant aux autres peintures attribuées depuis de longues années à ce maître; elles sont toutes contestées. Les *Trois Parques* (1), de la galerie Pitti, elles-mêmes, qui avaient jusqu'à ce jour trouvé grâce auprès de la critique, n'auraient pas été, si l'on en croit quelques auteurs, exécutées par Michel-Ange. C'est à un élève du grand maître qu'il faut restituer ce panneau, auquel une semblable opinion n'a pu ravir ni son énergique allure, ni sa beauté particulière (2). Les deux tableaux de chevalet, reconnus unanimement pour avoir été peints par Michel-Ange, ont un aspect étrange; ils ne ressemblent à rien de ce que l'œil est habitué à voir; ils paraissent engendrés par un génie en dehors de la tradition, et, n'était le caractère saisissant des figures qui imposent l'admiration, on hésiterait tout d'abord à admettre pour leur auteur l'artiste illustre qui a couvert de chefs-d'œuvre les murs de la chapelle Sixtine. Mais, peu à peu, si l'on examine attentivement ces peintures, on ne tarde pas à découvrir certains indices qui dénotent une main puissante; les compositions, qui, par leur arrangement, semblent appropriées à la sculpture d'un bas-relief plutôt qu'à la peinture elle-même, attestent que celui qui les a inventées maniait moins habituellement la brosse que le marteau. Certaines attitudes hardies, qu'un maître seul peut oser, ne surprennent plus lorsque l'on connaît l'œuvre de Michel-Ange, rempli de bizarreries imprévues auxquelles il faut bien se garder de chercher une explication;

(1) Cette peinture est maintenant attribuée au Rosso; le rédacteur du catalogue de la galerie Pitti n'a pu encore cependant se résigner à adopter cette opinion.

(2) Nous avons été à même de voir, il y a quelques années, chez M. Morris Moore, un tableau fort intéressant qui était attribué par son possesseur, homme très-éclairé, à Michel-Ange; ce panneau, qui représente la Vierge, l'enfant Jésus et saint Jean, offre plus d'un rapport avec la *Sainte Famille* de la *Tribune*; certaines imperfections qui semblent causées par l'inexpérience portent à penser que ce tableau aurait été exécuté par Michel-Ange, enfant,

enfin, la façon savante avec laquelle sont construites les figures ne permet pas de douter que l'illustre Florentin ne soit assurément l'auteur de ces deux *Saintes Familles.*

Les sculptures dues au ciseau de Michel-Ange sont plus faciles à distinguer ; depuis le *Buste de Brutus* (1), que, par un motif difficile à expliquer, les directeurs des *Uffizi* ont placé au milieu des rares spécimens de l'antiquité qu'ils conservent, depuis le *David*, de la place du Grand Duc, jusqu'au *Moïse*, jusqu'aux *Tombeaux des Médicis*, jusqu'à la *Vierge*, de Bruges, ou même jusqu'aux deux *Esclaves*, du Musée du Louvre, le maître est aisément reconnaissable, et développe, dans chacune de ces œuvres de genre bien différent, les nobles qualités qui lui assignent un rang exceptionnel dans l'art, l'héroïque sentiment de la grandeur et la majesté du style. L'exécution matérielle de ces œuvres de marbre parle d'elle-même pour révéler le génie de l'artiste. Quel est le sculpteur, même parmi les plus illustres, qui, sans avoir arrêté, au moyen d'une maquette, la composition que son cerveau a conçue, eût pu donner à la Vierge exposée à Florence, dans la sacristie de Saint-Laurent, une expression plus magistrale, alors que, faute de mesures prises à l'avance, l'œuvre était condamnée à demeurer imparfaite? Et ces blocs à peine dégrossis que l'on voit aux jardins Boboli et dans la cour de l'Académie, n'attestent-ils pas déjà la main de Michel-Ange, main puissante qui ne peut toucher à rien sans laisser après elle son empreinte.

Il n'est pas indispensable d'avoir patiemment étudié la science difficile de la construction pour juger l'ensemble d'une œuvre architectonique : un amour éclairé des belles choses suffit pour admirer l'ordonnance grandiose de Saint-Pierre de Rome. Michel-Ange, en acceptant l'héritage d'Antonio de San-Gallo, transforma d'une façon si complète les plans de son devancier, qu'il ne vient à l'idée de personne d'attribuer à un autre qu'à cet

(1) Le *Masque de Satyre* exécuté en marbre par Michel-Ange, à l'âge de quinze ans, et placé à Florence dans la galerie des *Uffizi*, était digne de bien faire augurer de l'avenir du jeune artiste.

illustre maître l'honneur d'avoir construit cette basilique. Deux autres édifices, la bibliothèque et la sacristie de Saint-Laurent, à Florence, donneraient encore, s'il en était besoin, la mesure du talent de Michel-Ange comme architecte, en même temps qu'ils feraient voir l'influence certaine qu'exercèrent sur cette organisation, d'ordinaire indépendante, les œuvres antérieures de Brunelleschi, de Bramante et de Leo-Baptista Alberti.

Les poésies de Michel-Ange, trop longtemps confondues en France avec les ouvrages auxquels on se contente d'accorder de confiance un certain mérite, ont enfin, grâce à d'intelligentes et fidèles traductions, conquis le véritable rang qui leur convient. Tantôt inspirées par un amour illustre, tantôt suggérées par un sentiment que l'art n'aurait pu qu'imparfaitement exprimer, elles sont dignes d'estime, ne fût-ce que par l'intérêt naturel qui s'attache à tout ce qui révèle un côté caché d'une grande âme. Au dire d'hommes dignes de foi, suffisamment instruits de la langue italienne pour en comprendre les beautés, « elles manquent de nombre, d'imprévu dans le rhythme et dans l'expression de cette flamme communicative, privilége des grands poëtes (1). » Telles qu'elles sont ou, du moins, telles que nous les pouvons comprendre, elles nous semblent donner la mesure exacte du génie de Michel-Ange, génie tour à tour fougueux et inquiet, tendre et mélancolique.

Les ouvrages de Michel-Ange, par leur caractère même, étaient appelés à épouvanter les graveurs. Ceux-ci se montrèrent, en effet, comme paralysés en présence de ces chefs-d'œuvre, et, malgré de louables efforts, ils restèrent trop souvent au-dessous de la tâche qu'ils s'étaient imposée. Cette infériorité apparaît non-seulement lorsqu'ils abordent dans leur ensemble les immenses compositions de ce génie surprenant, elle se fait également sentir dans quelques reproductions partielles, preuve certaine de la difficulté de l'entreprise. A la fin du dernier siècle

(1) *Ch. Clément* : Michel-Ange. Léonard de Vinci. Raphaël. Paris, 1861, p. 130.

seulement, en 1780, un artiste qui paraît avoir professé pour le génie de Michel-Ange une admiration toute spéciale, Dominique Cunégo, grava sur une même planche, au simple trait, le plafond de la *chapelle Sixtine*, mais il omit, par un motif difficile à expliquer, de reproduire les sujets qui surmontent les fenêtres et les compositions qui terminent, aux quatre angles, la décoration supérieure de l'édifice, *Judith et Holopherne*, *David vainqueur de Goliath*, *le Serpent d'airain* et le *Supplice d'Aman*. Cette lacune, un artiste allemand l'a comblée en partie. M. Gruner, qui a mis au service d'un certain nombre d'œuvres vraiment belles la singulière habileté qu'il possède, a repris la tâche que son prédécesseur n'avait qu'imparfaitement remplie, et il nous a transmis, au moyen de la chromolithographie, une reproduction fidèle du plafond de la chapelle Sixtine, reproduction forcément incomplète par les dimensions restreintes qu'elle affecte, bien capable cependant de donner une idée juste de l'aspect général de cette œuvre colossale.

Parmi les graveurs les mieux informés dont le burin docile traduisit avec fidélité les décorations de la chapelle Sixtine, Georges Ghisi doit occuper la première place. Quelque pénible que paraisse le travail de l'outil, l'artiste racheta par l'exactitude des contours ce qu'il perdait en élégance et en légèreté, témoin les planches absolument estimables qui reproduisent *les Prophètes Jérémie*, *Joël et Ezéchiel* et *les Sibylles Persique*, *Delphique et Erythrée*. Ces estampes, exécutées uniquement au burin, portent la date de 1540 ; elles tirent leur principal intérêt des originaux qu'elles multiplient, et permettent à ceux qui n'ont pu aller jusqu'à Rome, d'apprécier ces œuvres extraordinaires comme elles méritent de l'être. Elles ne présentent en effet par elles-mêmes qu'un mince attrait; l'exécution matérielle en est assez rude; les tailles, menées parallèlement par un dessinateur que préoccupe plus vivement la justesse du dessin que le charme pittoresque du travail, offrent à l'œil scrutateur de l'artiste une apparence de sécheresse qui nuit en quelque sorte à la composition elle-même, en lui enlevant cette harmonie parfaite que le peintre a su conserver dans toutes les parties de son œuvre; mais

il faut, jusqu'à un certain point, se féliciter de cette aridité extérieure, laquelle, malgré les inconvénients qu'elle présente, doit encore être préférée à une interprétation personnelle que certains graveurs n'ont pas craint d'introduire dans leurs planches. Au nombre de ceux qui se montrèrent les moins soucieux de transmettre à la postérité l'œuvre de Michel-Ange telle qu'elle s'offrait à eux, se trouve Chérubin Albert, peintre et graveur italien, né à Borgo San Sepolcro en 1552 et mort en 1615, dont les meilleures peintures existeraient encore à Rome, si l'on en croit Adam Bartsch. Cet artiste, trop confiant dans la facilité réelle qu'il avait à manier le burin, a poussé l'imprudence jusqu'à ne pas craindre de modifier certains mouvements que Michel-Ange n'avait osés qu'après les avoir mûrement étudiés; il a également altéré la physionomie de quelques figures, à tel point qu'elles sont presque méconnaissables.

Il n'est pas nécessaire de mettre les productions de Chérubin Albert en face de la peinture elle-même pour constater l'inexpérience du graveur ; il suffira de comparer entre elles deux figures interprétées simultanément par Georges Ghisi et par Chérubin Albert pour se convaincre de l'inégalité des planches juxtaposées. La *Sibylle de Delphes*, par exemple, dans la reproduction de laquelle Georges Ghisi s'est montré particulièrement habile, contribuera autant que les peintures originales à indiquer le peu de confiance qu'il faut attacher aux estampes gravées par Chérubin Albert d'après Michel-Ange ; ces planches prouveront, en tout cas, que si le caractère puissant de l'œuvre originale a toujours été respecté par le premier, le second, peu propre à rendre le sentiment élevé de la forme, a transgressé chaque expression, et n'a produit ainsi qu'une œuvre imparfaite, d'autant moins estimable même, que la souplesse du procédé pourrait induire en erreur ceux qui ne savent pas se tenir suffisamment en garde contre une habileté apparente.

On n'accorde véritablement quelque attention aux estampes gravées par Chérubin Albert d'après les peintures de la chapelle Sixtine qu'après avoir cherché en vain des estampes qui retracent avec plus de fidélité les innombrables personnages

qui agissent sous cette voûte justement célèbre. Quel mérite, en effet, peut-on reconnaître à cette suite de figures empruntées au plafond du sanctuaire papal qu'Adam Ghisi signa imprudemment de son nom, figures qui prouveraient au besoin l'ignorance complète du graveur, tant par l'insuffisance du dessin qu'elles témoignent que par la maladresse de la gravure elle-même.

Il faut juger avec la même sévérité les vingt estampes que mit au jour en 1551 un certain Dirk Volkart Cuerembert d'après Michel-Ange; la postérité en a fait justice, et chacun rejette ces planches comme indignes de prendre place dans l'œuvre du grand artiste. C'est à peine si *le Prophète Jérémie* gravé par Nicolas Béatrizet et publié à Rome en 1547 par Ant. Lafreri, transmet exactement la physionomie de l'œuvre originale; l'artiste lorrain, en enlevant aux grandes lignes l'ampleur qui en faisait la véritable beauté, a singulièrement compromis l'intérêt qui devait s'attacher à son œuvre, et, au lieu de convaincre ceux qui n'avaient pas vu la figure du prophète des qualités supérieures qu'elle renferme, il a montré qu'il comprenait imparfaitement toute la majesté de son modèle, ou pour le moins qu'il était incapable de la faire passer sur le cuivre. Un autre graveur, qui n'a pas jugé à propos de se nommer, a reproduit le même prophète Jérémie; il est vrai de dire qu'un dessin faible, joint à une grande inexpérience du métier lui-même, a singulièrement contribué à faire oublier cette estampe, qui aurait été exécutée, si l'on en croit le fin critique P.-J. Mariette, par Æneas Vicus, encore jeune. *Les prophètes Isaïe et Jonas* ont également été gravés par un artiste anonyme italien. Celui-ci, à en juger par les procédés qu'il a employés, paraît avoir fait partie de cette colonie qui vint à Fontainebleau donner à l'art français un élan favorable, mais il se rapproche des maîtres de cette école fameuse par ses défauts plutôt que par ses qualités. Les deux planches qu'il a gravées d'après Michel-Ange affectent une exagération de la forme qui semble indiquer que le graveur ne savait pas s'arrêter à la limite infranchissable sans péril, où la grandeur réelle cesse d'exister pour faire place à l'emphase. Quant à deux autres figures empruntées au même plafond, la *Sibylle de Delphes* et *l'Esclave* qui

se voit au-dessus du prophète Daniel, elles furent reproduites par un graveur français, Pierre Biard. Quelque soin qu'ait pris cet artiste de cacher sous une fougue apparente l'insuffisance de son dessin, il ne réussit pas à tromper les vrais connaisseurs.

Au milieu de ces figures admirablement disposées pour remplir la voûte de la chapelle Sixtine, se voient plusieurs compositions empruntées à l'Ancien Testament, dont quelques-unes restèrent, jusqu'à la fin du dernier siècle, ignorées de ceux qui n'avaient pas été à Rome. Au nombre de celles-ci se trouvent *Dieu créant la mer*, *Dieu créant la terre* et *Adam et Eve punis de leur désobéissance*, qu'Ant. Capellan et Dominique Cunégo ont gravés pour la première fois en 1772 et en 1781. Ces estampes, lourdement exécutées et d'un dessin souvent inexact, ont conservé, aux yeux des gens que les œuvres d'art intéressent, le seul mérite de reproduire un chef-d'œuvre jusque-là inédit. Dominique Cunégo, né à Vérone en 1727, étudia d'abord la peinture chez Francesco Ferrari, mais, se sentant peu propre à réussir dans cette carrière, il quitta l'atelier du peintre pour aller apprendre les principes de la gravure chez un artiste dont le nom n'a pas été conservé. Après avoir passé quelques années à Berlin, D. Cunégo revint en Italie, et choisit comme lieu de résidence la ville de Rome. C'est là que, singulièrement épris des peintures de la chapelle Sixtine, il entreprit d'en reproduire quelques-unes; malheureusement, les planches qu'il mit au jour attestent l'impossibilité où il se trouva de transmettre au cuivre la majesté d'aspect que possèdent les œuvres originales. Les estampes dues au burin d'Ant. Capellan dénotent également une infériorité facile à constater; celui-ci, né à Venise vers 1740, ne quitta sa patrie que pour aller habiter Rome quelques années pendant lesquelles il grava d'après Michel-Ange les deux pièces que nous connaissons, *la Création de la femme* et *Adam et Ève chassés du paradis terrestre*. Ces estampes sont encore loin d'être satisfaisantes. Soit que le sentiment élevé des peintures fût presque impossible à traduire par le burin, soit que l'inhabileté des graveurs fût grande, il n'en est pas moins vrai que les planches gravées d'après la voûte de la chapelle Sixtine, tant par A. Capellan et Dom.

Cunégo que par d'autres artistes, reproduisent d'une façon fort imparfaite les peintures de Michel-Ange. Gaspard Ruina, en traduisant *la Création de l'homme*, ne put obtenir de la gravure sur bois qu'elle donnât aux contours leur dessin exact et leur signification véritable; le procédé, impuissant à rendre d'une façon satisfaisante les œuvres dans lesquelles la forme n'admet point la moindre modification, a entraîné le graveur dans une interprétation regrettable. La vivante opposition, établie éloquemment par Michel-Ange, entre la puissance divine et la nature obéissante, a, dans la traduction du graveur, perdu une partie de sa majesté, et le sentiment de l'œuvre originale a été complétement modifié. Dominique Cunégo qui grava en 1772 la même peinture, ne fut pas plus heureux qu'il ne l'avait été en d'autres occasions; il exécuta péniblement une planche dans laquelle n'apparaissent aucune des qualités éminentes qui font de cette composition un chef-d'œuvre.

*La création de la femme* (1) eut un sort plus enviable. Si Jules Bonasone rendit encore avec un burin indécis et timide cette composition justement célèbre; si Antoine Capellan dévoila une fois de plus l'imperfection de son dessin, un graveur français, mort trop jeune pour l'art qu'il promettait d'illustrer, Joseph Coiny, exécuta, d'après cette peinture, une excellente planche qui cache, sous des dehors sans prétention, une science consommée du dessin, et un sentiment élevé de la forme. Il exprima admirablement, avec une louable sobriété dans les moyens, l'affaissement complet du corps d'Adam, l'élan spontané d'Ève naissant à la vie pleine de grâce et de force et offrant au Créateur de pieuses actions de grâces. Cette planche doit être comptée parmi les meilleures que l'œuvre de Michel-Ange ait inspirées.

C'est d'après un dessin, et non d'après la peinture même, que fut gravée une planche représentant *le Déluge*, qui rappelle le travail de Jules Bonasone; il existe, en effet, entre la peinture et la composition que reproduit l'estampe, de notables différences

(1) Un dessin de cette composition, qui se trouvait dans le cabinet de Praun à Nuremberg, fut gravé en fac-simile par J.-T. Prestel.

qui ne peuvent être du fait du graveur; malheureusement, la traduction de cette première pensée du maître est trop faiblement exécutée pour présenter un bien vif interêt.

Il en est de même des estampes qui retracent les scènes placées dans les quatre angles de la chapelle Sixtine. Deux artistes (1) qui n'ont pas pris soin de se nommer, ont bien imparfaitement traduit *le Serpent d'airain*, composition superbe à laquelle Michel-Ange avait imprimé le cachet de grandeur qui distingue toutes ses œuvres. Nous en dirons autant de *Judith et Holopherne*, que Jules Bonasone et Ænéas Vicus (1516) rendirent avec une âcreté regrettable. Quant à la gravure du *Supplice d'Aman* que mentionne Mariette dans ses notes manuscrites et qu'il attribue à Michel Lucchese, nous ne pouvons en dire notre sentiment, n'ayant pas été assez heureux pour la rencontrer. En dehors des compositions de cet immense plafond que nous venons d'indiquer, il n'en est aucune, à notre connaissance, que ces graveurs aient reproduite; ainsi, les compartiments dans lesquels ont été peints, *la Construction de l'arche*, *l'Ivresse de Noé* et *David vainqueur de Goliath* ne sont encore connus, hors de Rome, que par quelques rares copies dispersées çà et là dans les Musées de l'Europe.

Dans cette même chapelle Sixtine, se trouve sur une muraille le *Jugement dernier*, œuvre extraordinaire qu'une copie un peu réduite, peinte par Xavier Sigalon et exposée à l'école des Beaux Arts, permet en quelque sorte de juger à Paris. Cette composition admirable, dans laquelle Michel-Ange, curieux d'exprimer les passions humaines sous leurs formes les plus diversement accentuées, a tracé de son pinceau fougueux la joie et la douleur, la reconnaissance et la haine, la piété fervente et la brutale indifférence, a fourni aux artistes qui nous occupent une occasion de s'exercer qu'ils n'ont eu garde de négliger. Malheureusement, cet ouvrage, précisément à cause de son immensité, présentait aux graveurs mille difficultés que ceux-ci furent impuissants à sur-

(1) Mariette attribue l'une de ces planches à quelque imitateur de Nicolas Beatrizet.

monter. Georges Ghisi lui-même, dont nous nous sommes plu à reconnaître l'habileté véritable, ne parvint pas à montrer, dans l'estampe qu'il grava en plusieurs planches d'après *le Jugement dernier*, les qualités essentielles que révèlent ses autres œuvres; savant dessinateur, graveur expérimenté, il rendit encore avec une certaine exactitude les physionomies tourmentées ou calmes des réprouvés ou des élus, mais il ne sut pas faire passer sur le cuivre ce que Michel-Ange avait écrit d'une façon si éloquente sur le mur, la grandeur de l'acte qui s'accomplit et la majesté effrayante de l'événement. Au lieu de donner à chaque partie de l'œuvre une valeur bien déterminée, comme avait eu soin de le faire l'illustre peintre, Georges Ghisi rendit avec une importance égale et uniforme tous ces groupes symétriquement disposés, et, en divisant ainsi l'intérêt, au lieu de le resserrer sur les figures qui devaient être particulièrement mises en évidence, il ravit à cette composition une grande partie de l'unité d'action qu'elle possédait. Deux artistes, Lorrains de naissance, mais bien Italiens par le talent, Nicolas Béatrizet et Niccolò della Casa, tentèrent également de graver le *Jugement dernier*, mais ils échouèrent plus complétement que leur devancier : Béatrizet se contenta de copier l'estampe de Georges Ghisi, et diminua, au moyen d'un travail lourd et maladroit, l'intérêt qui s'attache à cette composition grandiose. Nic. della Casa fit pis encore : il négligea à tel point le dessin des figures que l'œuvre originale est, dans ses détails du moins, complétement modifiée. Jules Bonasone lui-même resta impuissant devant cette admirable peinture. Malgré le choix louable qu'il avait fait de Marc-Antoine Raimondi pour maître, il semble ici, comme dans plusieurs autres de ses productions d'ailleurs, avoir fait trop peu de cas du dessin, et avoir voulu, alors qu'aucune interprétation n'était opportune, substituer son propre sentiment au sentiment de Michel-Ange. Imprudence grave que la postérité ne saurait lui pardonner.

On n'aurait, à vrai dire, aucune bonne estampe d'après le *Jugement dernier*, si, vers la fin du seizième siècle, en 1569, Martin Rota n'avait patiemment réduit dans des proportions malheu-

reusement trop exiguës cette immense composition ; sur un cuivre à peine haut d'un pied, cet artiste a gravé, avec une patience inouïe et une habileté véritable, la peinture de la chapelle Sixtine, et, n'étaient quelques modifications, telles que les espaces qui séparent chaque groupe agrandis pour un motif difficile à expliquer, cette petite planche donnerait la représentation la plus fidèle de l'œuvre de Michel-Ange. Léonard Gaultier et Jean Wierix, sans prendre la peine d'aller jusqu'à Rome, ont copié cette estampe avec soin, et, malgré la distance qui existe nécessairement entre une copie et une œuvre directe, on doit encore attribuer quelque valeur à ces reproductions. Nous ne saurions en dire autant d'une estampe gravée à l'eau-forte en 1589, d'après la même composition, par un certain Ambrosius Brambilla, ni de plusieurs autres planches mises au jour par des artistes auxquels il faut savoir gré d'avoir eu le bon goût de ne pas se nommer.

Dominique Fiorentino et Chérubin Albert, plutôt que d'embrasser dans son ensemble le *Jugement dernier*, préférèrent reproduire quelques groupes et quelques figures isolés de cette vaste peinture. Malgré cette sage précaution, ils ne furent pas plus heureux que leurs prédécesseurs : Dominique Fiorentino, connu sous le nom de Domenico del Barbiere, était un des fervents imitateurs de son maître, il Rosso ; dès son arrivée à Fontainebleau, il s'était montré extravagant et fantasque ; son burin souple s'était accoutumé aux allures pittoresques des œuvres de l'école, et ne put devenir sobre lorsque la sobriété était de rigueur ; aussi les deux groupes qu'il emprunta au *Jugement dernier* se ressentent-ils singulièrement de cette éducation première ; ils sont dépourvus de caractère et manquent absolument de cette qualité, essentielle dans la reproduction des œuvres de Michel-Ange, le style. L'absence complète de grandeur se fait également remarquer dans les figures isolées, gravées par Chérubin Albert d'après cette même composition ; ici même nous ne pouvons alléguer en faveur de l'artiste un certain agrément de travail qui, sans justifier une interprétation infidèle, atténue cependant les torts du graveur.

Dans le Vatican, donnant sur le même vestibule que la chapelle Sixtine, se trouve encore la chapelle Pauline, construite par Antonio San Gallo, sous le pontificat de Paul III, dont elle a pris le nom. Michel-Ange choisit pour sujets des deux peintures murales qu'il exécuta aux côtés de l'autel, *la Conversion de saint Paul* et *le Crucifiement de saint Pierre*. Ces compositions, aujourd'hui fort dégradées, et pour cette raison difficiles à apprécier, ont été gravées. Nic. Béatrizet, sur le talent duquel nous avons déjà eu l'occasion de dire notre sentiment, a conservé une représentation fidèle de *la Conversion de saint Pierre;* il a su faire passer dans sa planche l'animation singulière que Michel-Ange avait imprimée à son œuvre, et il faut s'estimer heureux de posséder cette estampe, laquelle, malgré certaines imperfections communes aux autres ouvrages de Béatrizet, permet encore de juger une peinture bien compromise. Les planches que J.-B. Cavalleriis et Michel Lucchese gravèrent d'après *le Crucifiement de saint Pierre* ne peuvent être appréciées avec la même indulgence. Quoiqu'elles conservent également le souvenir d'une composition presque effacée, elles sont exécutées d'une pointe trop lâchée et trop incorrecte pour qu'on puisse les regarder comme donnant la physionomie exacte de la peinture originale ; l'estampe de Michel Lucchese surtout ne conserve aucune trace du génie qui la suggéra ; elle donnerait même, à ceux qui n'auraient pas été à même de voir l'œuvre originale, la plus triste idée de cette belle composition.

Après avoir mentionné les estampes qui reproduisent des peintures authentiques de Michel-Ange, il nous reste à parler des planches exécutées d'après les dessins ou les sculptures de ce grand maître. Des tableaux de chevalet qu'on lui attribue, en effet, deux seuls, avons-nous dit plus haut, sont reconnus avoir été peints par lui; ils ont été gravés trop récemment et d'une façon trop sommaire dans la *Gazette des Beaux-Arts*, par M. A. François, et dans *l'Histoire de la peinture en Italie*, de Rosini, pour qu'il soit opportun de faire autre chose que de mentionner ces estampes dans une étude sur les graveurs de Michel-Ange. Plus d'une fois, dans la suite, faute d'avoir vu, malgré nos pa-

tientes recherches, tous les dessins dont les reproductions nous sont connues, une prudente réserve dans nos appréciations nous sera imposée ; car Michel-Ange, comme plusieurs hommes doués d'un génie exceptionnel, se permet quelquefois des bizarreries telles que, malgré nous, nous pourrions accuser les graveurs de certaines extravagances dont ils seraient parfaitement innocents.

C'est d'après un dessin (1) à nous inconnu que Nicolas Béatrizet grava de son burin pénible l'*Annonciation de la Vierge.* Si l'on en juge par cette estampe, la composition était vaste : à gauche, l'ange vole, pour ainsi dire, le bras levé, vers la Vierge, placée près d'un prie-Dieu, à l'autre bout de la chambre ; ce grand espace vide, évidemment ménagé à dessein par Michel-Ange pour expliquer l'étonnement naturel de la Vierge, ignorant encore la cause de la venue de l'envoyé céleste, a été supprimé par un graveur nommé Jérôme de Rossi, qui semble n'avoir pas compris qu'en rapprochant ainsi les deux êtres que Michel-Ange avait volontairement éloignés, il modifiait singulièrement la pensée du maître ; l'unique expression de surprise ne serait plus suffisante, s'il était possible de croire que la Vierge est instruite de la mission de l'ange, et d'ailleurs, si telle avait été l'intention de Buonaroti, il n'eût pas manqué d'imprimer sur le visage de l'humble servante du Seigneur un sentiment de pieuse reconnaissance qu'il n'a pas indiqué.

Le même Nicolas Béatrizet exécuta encore, d'après une esquisse de Michel-Ange, *Jésus et la Samaritaine*, une estampe que deux graveurs anonymes copièrent en contre-partie sans aucun talent. Ici l'artiste lorrain paraît avoir, plus scrupuleusement qu'en d'autres occasions, rendu la physionomie des œuvres puissantes de Michel-Ange, et, quoique le dessin que Béatrizet reproduisit ne nous soit pas connu, nous croyons pouvoir assurer que l'es-

(1) On connaît trois tableaux exécutés d'après ce dessin de Michel-Ange. Le premier, peint par Marcello Venusti se voit à Rome dans le palais Corsini; les deux autres se trouvent dans la sacristie de Saint-Jean de Latran et à Apsley-House.

tampe en a conservé l'aspect, et jusqu'à un certain point le caractère.

Plus heureux que pour les deux compositions précédentes, nous avons été à même de voir, à Windsor, dans la collection particulière de la reine d'Angleterre, trois dessins différents de Michel-Ange, représentant *le Christ en croix*, ayant à ses côtés la Vierge et saint Jean ; à vrai dire, nous trouvons plus de bizarrerie que de réelle beauté dans ces ébauches que quelques graveurs se sont empressés de retracer. Les anges qui planent aux côtés de la croix, assez lourds par eux-mêmes et d'une invention singulière, n'ont pas été allégés par les artistes qui s'en sont faits les interprètes ; les deux figures debout au pied du Christ crucifié et le Rédempteur lui-même ne possèdent pas ce cachet de majesté souveraine que Michel-Ange imprimait souvent aux divins personnages dont il retraçait les actions sublimes ; il y a loin de ce crucifiement au groupe émouvant de Saint-Pierre de Rome, dans lequel la Vierge éplorée tient sur ses genoux le corps mort de son fils, groupe admirable dont nous aurons plus loin l'occasion de parler. Aussi nous sentons-nous portés à l'indulgence en considérant la maladresse des artistes dont le burin s'efforça de traduire cette œuvre, et ne ferons-nous qu'un mince reproche à Philippe Sericeus et à deux autres graveurs inconnus d'être encore demeurés loin d'un modèle peu propre à les inspirer. Michel-Ange n'avait pas eu primitivement l'intention de produire une composition aussi compliquée : une estampe de Jules Bonasone nous a conservé le souvenir d'un dessin dans lequel les figures de la Vierge et de saint Jean n'existent pas encore, et cette planche doit être préférée à beaucoup d'autres que le même artiste grava d'après Michel-Ange ; la tête du Christ ne se fait pas encore remarquer par un grand sentiment de noblesse, mais le corps est modelé avec une science certaine et une véritable habileté.

Les mêmes artistes, Jules Bonasone et Philippe Sericeus, gravèrent encore d'après Michel-Ange une *Sainte Famille* dont les figures semblent disposées de telle sorte que nous apprendrions sans étonnement l'existence d'un bas-relief identique : la sainte Vierge, assise et les jambes croisées, considère l'enfant Jésus, qui

dort, la tête appuyée sur les genoux de sa mère; à droite, au second plan, saint Joseph, accoudé sur une balustrade, regarde la scène, et saint Jean, placé de l'autre côté et vu à mi-corps, indique avec son doigt qu'il faut faire silence. Ce sujet, connu par plusieurs peintures répandues dans diverses collections et, entre autres, par un fort bon tableau de Sébastien del Piombo qui se trouverait, selon M. Waagen (*Trésors d'art, III*, 188), dans la collection de Blaise-Castle, en Angleterre, laissa les graveurs indifférents; Jules Bonasone donna aux physionomies, assez rudes d'ordinaire, des personnages inventés par Michel-Ange une afféterie déplacée. Phil. Sericeus pécha par le défaut contraire : il exagéra l'âpreté des types et compromit son œuvre, en ne sachant pas se tenir assez près de l'original. C'est encore la même composition, avec quelques changements toutefois. — Le petit saint Jean est vu en entier au lieu d'apparaître à mi-corps, — que retracent deux estampes attribuées avec raison par P.-J. Mariette à J.-B. de Cavalleriis ; mais ce graveur fécond, qui dessinait médiocrement, altéra, sans s'en rendre compte, le caractère des figures de telle sorte que l'on a quelque peine à retrouver, à travers cette interprétation, la main magistrale de Michel-Ange. On peut en dire autant des planches gravées par Séb. de Reggio, Chérubin Albert et un anonyme d'après un dessin perdu, de *Saint Jérôme méditant*. Chérubin Albert, non content de modifier les contours puissants tracés par Michel-Ange, s'avisa de placer le saint anachorète dans un paysage de son invention, ce qui contribua encore à rendre l'œuvre méconnaissable. Séb. de Reggio, artiste peu connu, qui grava d'après Jules Romain une *Nativité de saint Jean-Baptiste* citée par Vasari (Édit. Lemonnier, t. X, p. III), voulut aussi mettre du sien, et, au lieu de reproduire tout simplement le dessin qu'il avait sous les yeux, il noya dans un milieu banal cette figure que de telles reproductions ne permettent véritablement pas d'apprécier.

Il convient encore, pour en finir avec les inventions inspirées à Michel-Ange, par des pensées chrétiennes, de parler d'un sujet dont la signification n'a pas jusqu'à ce jour été complétement expliquée, que Philippe Sericeus traça d'un burin moins indécis

que de coutume, connu sous les noms de *Songe de Michel-Ange* ou de *Théâtre de la vie humaine* (1). Un ange éveille, au son de la trompette, un homme nu appuyé sur le globe du monde et assis sur un cube dans l'intérieur duquel se voient des masques de caractères variés; au milieu d'une sorte de nuage qui occupe tout le fond de cette composition, se dessinent diverses figures qui désignent les sept péchés capitaux. Michel-Ange voulant exprimer, au moyen d'un exemple facilement intelligible, la toute-puissance divine découvrant, au jour du jugement suprême, la vie entière de l'homme, ne recula devant aucun obstacle pour rendre avec énergie sa pensée; alors que le sujet en lui-même avait été suggéré à l'artiste par un sentiment chrétien, la façon toute païenne avec laquelle il le traita démontre clairement que, se préoccupant fort peu du but moral de ses œuvres, il voyait uniquement dans l'art une occasion de déployer ses étonnantes facultés, facultés qu'il mit à ses heures, avec la même aisance, au service des divinités mythologiques (2).

La fable ne joua pas cependant dans la vie de Michel-Ange un rôle fort important; un petit nombre de compositions absolument païennes ont été du moins conservées, et, pour l'objet qui nous occupe actuellement, nous devons nous abstenir d'en citer d'autres que *le Supplice du géant Titius*, *la Chute de Phaéton*, *Ganymède* et *Léda*. Ici encore nous aurons à mentionner les

(1) Une composition connue par une estampe sans nom nous semble exprimer en d'autres termes une idée du même genre : une femme absolument nue et représentée de face tient derrière elle un miroir qui reproduit fidèlement ses formes ; au fond, à côté d'une roue, symbole de la Fortune, apparaît la Mort avec son sablier, qui semble prononcer ces mots inscrits au-dessus de la figure : *Mortalia facta peribunt*. La planche, énergiquement gravée, est vraiment estimable.

(2) Il faudrait encore parler de la *Flagellation*, peinte à fresque par Séb. del Piombo dans l'église de San-Pietro in Montorio d'après un dessin de Michel-Ange, et d'une *Vénus caressée par l'Amour*, de la composition du même maître, dont M. Ch. Clément mentionne sept reproductions anciennes ; mais les artistes qui ont gravé cette peinture ont tellement modifié le caractère des compositions, qu'il est presque impossible de retrouver dans ces estampes aucune trace de la main qui les inventa.

mêmes graveurs que précédemment. J.-B. de Cavalleriis et Philippe Thomassin reproduisirent, d'après un dessin unique, *l'Enlèvement de Ganymède;* le premier se tint plus près de l'original que son émule, mais il se montra encore plein d'inexpérience. Nic. Béatrizet conserva à *la Chute de Phaéton* (1), dont un dessin à la pierre d'Italie existe au château de Windsor, la bizarrerie qui la caractérise, et traduisit fidèlement l'esquisse de Michel-Ange. Il n'en est pas de même des estampes gravées par deux artistes inconnus d'après *le Supplice du géant Titius*, composition fort belle, possédée également par la reine d'Angleterre; celles-ci témoignent d'une ignorance complète du dessin. La *Léda*, peinture authentique de Michel-Ange, que, sous Louis XIV, le surintendant Desnoyers condamna aux flammes *par principe de conscience*, nous dit Mariette, n'aurait pas, assure-t-on, subi le sort qui lui était réservé. Quoi qu'il en soit, l'œuvre même n'a pu jusqu'à ce jour être retrouvée, et, à l'exception d'un dessin possédé aujourd'hui par l'académie de Londres, et regardé par M. Waagen (*Trésors d'art*, I, p. 191) comme une copie contemporaine, il ne reste plus de cette composition que les estampe tracées par quelques graveurs anciens; parmi celles-ci, la plus exacte est due au burin de Corneille Bos, qui, sans se préoccuper de mener des tailles habiles, s'appliqua uniquement et réussit à conserver le style de l'œuvre originale.

Le Hollandais Corneille Bos, grâce aux études sérieuses qu'il avait faites à Rome sous quelque disciple de Marc-Antoine, parvint à dépouiller sa nationalité à tel point que, n'était le travail extérieur de l'outil, on se refuserait à croire qu'un étranger, même travaillant sous les yeux du maître, ait pu aussi complétement s'identifier avec son modèle. Parmi les autres estampes inspirées par la *Léda* de Michel-Ange, il en est deux qui sembleraient faire croire à l'existence d'un dessin un peu différent de l'œuvre connue; à la vérité, les artistes qui gravèrent ces plan-

(1) Un autre dessin de cette composition appartint à sir Thomas Lawrence; il est aujourd'hui à Paris en la possession de M. Émile Galichon.

ches appartiennent à l'école de Fontainebleau, et ce ne serait pas la seule fois que ceux-ci se seraient permis de modifier la figure qu'ils avaient à reproduire, non contents d'imposer aux œuvres qu'ils multipliaient une exagération systématique, qui est comme le signe distinctif de cette école.

La fable n'a-t-elle pas encore quelque chose à voir dans une composition dont le sens nous échappe et qu'un dessin à la sanguine, conservé à Windsor, nous permet d'attribuer avec certitude à Michel-Ange? Des enfants portent un âne vers une chaudière dans laquelle cuit déjà un animal; sur la gauche, d'autres enfants se grisent auprès d'un tonneau de vin; au premier plan, une vieille faunesse allaite un petit garçon, et un homme nu est endormi sur une draperie auprès d'une nappe couverte de mets. Æneas Vicus, qui grava ce caprice en 1546, conserva le caractère baroque de l'original; il reproduisit fidèlement les contours indécis de ces jeunes natures à peine formées, et nous ne saurions en cette circonstance partager l'opinion de Bartsch, qui dit que cette planche est gravée avec peu de succès. Un artiste inconnu, peut-être bien Philippe Sericeus, copia en contre-partie l'œuvre de son prédécesseur; cette estampe, publiée à Rome en 1553 par Ant. Lafréri, révèle simplement l'inexpérience de son auteur.

Nous serions encore tentés d'attribuer, avec Mariette, au même Philippe Sericeus une estampe anonyme assez faible dont la composition, malgré l'avis de quelques personnes tentées de la donner à Raphaël, doit être considérée comme l'œuvre certaine de Michel-Ange: de jeunes hommes tirant à l'arc s'efforcent de percer avec leurs flèches un bouclier placé devant un Terme; l'Amour, endormi à terre, tient son arc contre lui; allégorie dont nous avons vu deux beaux dessins, l'un à Windsor, l'autre au Musée Bréra, de Milan, et une détrempe à Rome, dans la galerie Borghèse. On connaît ce sujet sous la dénomination des *Vices tirant contre l'Innocence*, explication vraisemblable qui paraîtra plus admissible encore si l'on ajoute foi à l'opinion de ceux qui prétendent que, sur une ancienne estampe à nous inconnue, la tête du Terme que visent les athlètes a été remplacée par celle de Michel-Ange lui-même. Le grand artiste, comme, un siècle après

lui, notre illustre compatriote Nicolas Poussin, voulut, au moyen d'un exemple saisissant, laisser une trace écrite des tracas que lui avait suggérés l'envie; mais il voulut montrer en même temps que, malgré les persécutions dont il avait été l'objet, il avait toujours su éviter les piéges qui, de toutes parts, lui étaient tendus.

Avant d'aborder la série des estampes qui reproduisent des œuvres sculptées par Michel-Ange, nous avons encore à mentionner *le carton de Pise*, une des compositions les plus célèbres de ce grand maître. On sait dans quelles conditions ce carton fut exécuté (1) et dans quelles circonstances il fut détruit. Le gonfalonier Soderini ayant vu et appécié comme elles méritaient de l'être certaines œuvres de Michel-Ange, confia à cet artiste le soin de décorer, dans la grande salle du Palais Vieux, la muraille faisant face à celle que couvrait à cette époque Léonard de Vinci. Parfaitement libre de traiter le sujet qui répondait le mieux à ses instincts, Michel-Ange entreprit de retracer un épisode de la guerre de Pise : les Florentins, surpris par l'armée ennemie, en train de se baigner dans l'Arno, sortent de l'eau à la hâte; les plus lestes passent leurs vêtements et songent à se défendre, tandis que quelques retardataires gagnent péniblement le rivage et implorent l'aide de leurs camarades. Cette manière d'interpréter un fait historique fournit à Michel-Ange l'occasion de représenter dans les attitudes les plus diverses des hommes nus, et de montrer éloquemment la connaissance profonde qu'il possédait de la figure humaine; telle était au reste la préoccupation presque exclusive de ce grand peintre, qui ne put résister, à quelques années de là, dans la chapelle Sixtine, à traiter d'une façon singulièrement païenne *le Jugement dernier* (2) se souciant peu de plaire aux cardinaux, que choquait la vue des réprouvés dépouillés de toute draperie dans le sanctuaire pontifical. Le tempérament essentiellement indépendant de Michel-Ange le portait

(1) Commencé en 1504, il était terminé le 30 août 1505.

(2) On sait en effet que c'est seulement après la mort de Michel-Ange que Daniel de Volterre ajouta les draperies que nous voyons aujourd'hui.

à des excentricités de ce genre, et, alors même que l'histoire eût dû y perdre un document précis, que la religion n'y eût plus trouvé un exemple pieux, il ne faudrait pas songer à se plaindre, car l'art y a gagné un chef-d'œuvre que certaines exigences auraient pu amoindrir.

Le carton, exécuté de la main même de Michel-Ange, périt en 1512 pendant les troubles de Florence; Baccio Bandinelli l'aurait déchiré par jalousie, si l'on en croit une tradition qu'aucun document n'est encore venu confirmer; ce qui est certain, c'est que des fragments de cette composition, et seulement des fragments, furent gravés anciennement, les uns avec une science consommée par Marc-Antoine Raimondi, le plus parfait interprète des grands artistes de l'Italie, les autres avec une habileté louable par Augustin Vénitien et par Melchior Lorich. L'œuvre entière de Michel-Ange était encore inconnue au commencement de ce siècle, et c'est en 1808 seulement que parut une estampe fort imparfaite de Schiavonetti qui révéla l'existence d'une grisaille conservée en Angleterre et exécutée par quelque élève du grand maître. Vasari assure que cette copie fut peinte par Bastiano da San Gallo; elle était destinée à François I^er^, mais tout porte à croire qu'elle ne parvint jamais en France; nulle part en effet, elle n'est mentionnée, et M. Waagen semble faire entendre au contraire qu'elle demeura jusqu'en 1808 dans la galerie Barberini. Quel qu'ait été le sort de cette composition, il est aisé aujourd'hui, grâce à cette grisaille et à l'estampe de Schiavonetti, de s'en faire une idée exacte; les figures, superposées, étagées, pour ainsi dire, et indistinctement disposées, font voir que celui qui l'inventa, accoutumé aux exigences d'un art forcément précis, s'était complu dans la recherche de la forme, et s'était à dessein créé des difficultés que la pratique habituelle de la sculpture l'avait habitué à surmonter facilement.

L'art du sculpteur tint en effet dans la vie de Michel-Ange une large place; s'il reste aujourd'hui un nombre relativement restreint d'œuvres dues au ciseau de ce grand artiste, le haut mérite de celles-ci prouve suffisamment que de tous les arts que pratiquait Michel-Ange, c'était pour la sculpture qu'il se sentait le plus

d'inclination. Les hommes qui se sont occupés de l'œuvre de ce maître s'accordent en effet à reconnaître que les dessins, les ébauches ou les peintures qui ont été conservés, affectent, dans l'agencement des figures ou des objets qui les composent, une symétrie évidemment calculée qui semble rappeler la disposition nécessaire d'un bas-relief, et on n'a pas lieu de s'étonner que les graveurs, devant ces œuvres sculptées, soient encore demeurés assez loin des modèles qu'ils s'étaient proposés. La sculpture, en laissant au graveur le choix du point de vue, lui fournit une plus large part dans l'interprétation ; elle lui impose en même temps le soin de reconnaître le côté sous lequel la statue apparaîtra sous son jour le plus favorable, exige ainsi un travail que ne réclame pas la peinture. Lorsque l'artiste aura triomphé de ce premier obstacle, il n'aura pas surmonté toute les difficultés qu'il s'est créées ; il devra se tenir en garde contre une interprétation pittoresque que ne peut admettre la sculpture, art parfait entre tous et calme par excellence ; il devra, au moyen d'une taille sobre, tracer les contours de sa figure, et, s'il tente d'indiquer, à l'aide de quelques traits, le jeu de l'ombre et de la lumière sur le marbre, il lui faudra agir avec une sage prudence, de manière à ne transgresser en rien les formes de son modèle. Si ces précautions sont indispensables pour toute sculpture, elles sont encore, pour ainsi dire, plus impérieusement nécessaires lorsqu'il s'agit des ouvrages de Michel-Ange ; ceux ci, admirables sans aucun doute, mais procédant toujours de l'extraordinaire, et se faisant remarquer par des lignes souvent mouvementées, exigent, sous peine d'être méconnaissables, une reproduction absolument identique. C'est pour n'avoir pas su éviter suffisamment ces écueils qu'Ant. Salamanque (*Antonius Salamanca quod potuit imitatus exculpsit*, 1547) traduisit d'une façon incomplète le superbe groupe de la chapelle des Chanoines, à Saint-Pierre de Rome, *la Vierge considérant le corps mort de Jésus-Christ étendu sur ses genoux*. Le graveur ayant pris son point de vue trop bas, montra dans un raccourci désagréable la tête du Christ, et, au lieu de se contenter de retracer fidèlement l'aspect général de ce groupe fameux, il compromit, en le disséminant

au moyen d'un travail uniformément mesquin, l'intérêt qui s'attache à cette œuvre de premier ordre; il s'avisa encore, peu satisfait sans doute des lignes simples que présente la muraille à laquelle est adossée cette sculpture, de placer au milieu de ruines sans grand caractère les figures que Michel-Ange avait autrement disposées, et en cela il trouva des imitateurs; Jules Bonasone, dans une planche incorrecte et singulièrement amollie, montra, au bas de la croix plantée dans une plaine lugubre et désolée, la *Pietà*, de Saint-Pierre; un autre graveur, qu'aux initiales A. S. nous croyons reconnaître encore pour un membre de la famille des Ghisi, Adam Scultori, commença par reproduire sans accessoires l'œuvre du maître, mais bientôt il la noya dans un paysage qui, loin d'ajouter aucun attrait à la composition, en diminue l'aspect saisissant; il en est de même de l'estampe gravée en 1579 par un artiste inconnu dont le monogramme, formé des lettres A G enlacées, n'a pas été expliqué jusqu'à ce jour; le paysage qui encadre le groupe de la chapelle des Chanoines est dénué de caractère, et ne saurait faire pardonner au graveur les imperfections de dessin, trop faciles à constater, qui déparent sa planche. En somme, des quelques estampes que fit naître l'œuvre magistrale de Michel-Ange, la moins imparfaite est celle que nous avons mentionnée la première; à défaut d'une correction suffisante, elle transmet, en partie du moins, l'aspect de la sculpture originale, et fait pressentir des beautés, qu'elle retrace imparfaitement, il est vrai, mais qu'elle permet aisément de soupçonner.

Une autre *Pietà* que P.-J. Mariette dit avoir vue à San Andrea della Valle fournit encore à Jules Bonasone l'occasion d'exercer son burin; et cette fois ce fut avec plus de bonheur : la Vierge, les mains levées, assise auprès de la croix, soutient, avec l'aide de deux anges, le corps affaissé de son fils. Le graveur fit passer sur le cuivre l'aspect grandiose de cette composition singulière, et, plus habilement que ses émules Nicolas Béatrizet et J.-B. de Cavaleriis, il transmit avec une louable sincérité la physionomie de l'œuvre de marbre. Pourquoi ne pouvons-nous en dire absolument autant de la Vierge de Michel-Ange placée à Florence, dans la sacristie de l'église Saint-Laurent, entre les statues de

saint Côme et de saint Damien, non loin des tombeaux justement célèbres des Médicis ? Celle-ci fut gravée, en même temps que les figures qui l'avoisinent, par Corneille Cort. Ce graveur, Hollandais d'origine, ne put, malgré le long séjour qu'il fit en Italie, se défaire assez complétement du goût de dessin qu'il avait puisé à l'école de Jérôme Cock, pour reproduire avec toute l'exactitude désirable les superbes sculptures de la chapelle des Médicis ; il en conserva assurément la forme précise et, jusqu'à un certain point, l'allure particulière, mais il fut impuissant à faire passer sur le cuivre le caractère élevé qui les distingue, et, malgré l'intérêt qu'offrent les quatre planches gravées par Corneille Cort, on est en droit de regretter que l'artiste ait employé pour reproduire ces chefs-d'œuvre un burin dur et des tailles monotones. Ces reproches qu'exigeait une critique sincère une fois énoncés, il faut encore se féliciter de posséder ces planches, lesquelles, même avec les défauts qui les déparent, permettent à ceux qui ne peuvent aller jusqu'à Florence d'apprécier, comme elle mérite de l'être, la disposition entière de la sacristie de Saint-Laurent, dont Michel-Ange donna lui-même le plan. Ici, en effet, Corneille Cort, traduisant scrupuleusement l'œuvre du maître, laissa voir les tombeaux de Julien et de Laurent de Médicis, au milieu de l'architecture simple qui les encadre, dans la place que Michel-Ange leur avait assignée et qu'ils occupent encore aujourd'hui. De cette façon, la gravure offre en quelque sorte le moyen d'apprécier le talent de Michel-Ange comme architecte, et montre clairement, en tout cas, ce que peut gagner un monument à être conçu par une même volonté, à être exécuté et décoré par un même artiste. Il est fâcheux que des causes de plus d'un genre s'opposent le plus souvent à cette unité de conception, et Michel-Ange lui-même, auquel étaient familières les connaissances diverses nécessaires au peintre, au sculpteur et à l'architecte, ne put que cette seule fois, durant tout le temps de sa longue carrière, mettre à profit, dans le même emplacement, les étonnantes facultés dont il était doué ; encore fut-il contraint de ne pas les montrer toutes.

Le tombeau du pape Jules II, tel que Michel-Ange l'avait

conçu, sans avoir l'importance d'une chapelle entière, présentait encore comme ensemble un intérêt bien réel ; c'est grâce à une estampe gravée d'après un dessin que possédait L.-J. Mariette qu'il est possible aujourd'hui d'avoir une idée de la disposition entière de ce monument, resté à l'état de projet. La statue de *Moïse* qui se voit à Rome dans l'église de San-Pietro-in-Vincoli et les deux *Esclaves* du Musée du Louvre sont les seules sculptures qui 'aient été exécutées pour ce tombeau fameux. Ces œuvres, malgré leur beauté tout à fait hors ligne, peut-être bien à cause de cette beauté même, épouvantèrent les graveurs qui s'en inspirèrent. Les *Esclaves,* demeurés inachevés, furent reproduits d'une façon tout à fait sommaire dans des recueils sans autorité, et la figure de *Moïse* fut une seule fois transcrite avec quelque fidélité. L'auteur de cette planche estimable, Robert van Audenarde, travailla trop longtemps à Rome, d'après les œuvres sans caractère de Carle Maratte, pour n'avoir pas atténué la majesté des lignes de son modèle ; il parvint cependant à en transmettre la physionomie imposante ; il sut, en tout cas, infiniment mieux que Jacques Matham et qu'un anonyme dans lequel nous serions tenté de reconnaître J.-B. de Cavaleriis, faire pressentir une œuvre de la plus haute valeur,

Il faudrait encore, pour compléter autant que possible l'examen des estampes inspirées par les sculptures de Michel-Ange, parler du *Christ* placé à Rome dans l'église de Santa-Maria sopra Minerva, dont Nic. Béatrizet et Jacq. Matham ont laissé d'assez bonnes planches, et de la statue de *Bacchus enivré*, conservée aux *Uffizi* et gravée dans l'Histoire de la sculpture du comte Léopold Cicognara et une seconde fois isolément par Grégoire ; mais ces estampes, trop sommairement exécutées, surtout les deux dernières, rendent, avec moins de vérité qu'aucune de celles que nous avons citées précédemment, la physionomie des marbres de Michel-Ange; elles ne présentent pas d'ailleurs, au point de vue de la gravure, un intérêt suffisant pour mériter plus qu'une simple mention.

Nous devons donc arrêter ici l'étude que nous avons entreprise; mais avant de clore définitivement ce chapitre, ne serait-il pas

opportun d'indiquer en quelques lignes la cause véritable de l'infériorité des graveurs ? Michel-Ange, peintre, sculpteur ou architecte, a imprimé à chacune de ses œuvres un caractère toujours grandiose, qui lui assigne une des premières places dans l'histoire générale de l'art. Chacune de ses productions dénote cette faculté précieuse qui consiste à exprimer, à l'aide du pinceau, de l'ébauchoir ou du compas, un sentiment, à manifester une idée, et qui s'appelle le style lorsque ce sentiment ou cette idée est puissante ou d'un ordre élevé. Or, pour traduire, comme elles méritaient de l'être, les inventions de ce grand maître, il eût fallu posséder une aptitude presque égale à la sienne; il eût fallu tout au moins que Michel-Ange, comprenant l'immense importance qu'il y avait pour tous à ce que ses ouvrages fussent répandus au loin, eût attaché à sa personne, comme Raphaël avait eu soin de le faire, un graveur habile dont il eût guidé la main, dirigé les travaux et en même temps assuré la réputation.

Georges Duplessis.

# NOTICE HISTORIQUE

SUR

# JEAN BARDIN,

PEINTRE D'HISTOIRE (1).

---

Les beaux-arts ont à déplorer la perte d'un sujet distingué dans la personne de M. Bardin, peintre d'histoire, membre de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, correspondant de l'Institut de France, de l'Académie du Gard, pensionnaire de Sa Majesté l'empereur et roi, mort à Orléans, le 6 octobre 1809.

Jean Bardin naquit le 31 octobre 1732, à Montbart, dans la ci-devant Bourgogne, province qui fut la patrie de plus d'un grand talent.

Le jeune Bardin, destiné au commerce par sa famille et envoyé à Paris dès l'âge de 16 ans pour suivre cette carrière, était appelé par la nature à en parcourir une autre.

On naît peintre comme on naît poëte. Au sein de la capitale,

(1) La *Biographie universelle* de Michaud accorde à peine un article de quelques lignes à ce peintre français qui ne manquait pas de talent et qui a joui d'une certaine réputation. La *Biographie générale* de Didot lui a consacré une notice moins sèche et plus convenable, mais cette notice ne saurait tenir lieu de celle que C.-A. Chaudruc avait écrite au moment de la mort de l'artiste, son ami, et qui fut imprimée dans le *Magasin encyclopédique* de Millin, année 1809, tome VI, p. 137. Nous réimprimons donc l'ouvrage de Chaudruc, en y ajoutant quelques notes sur les travaux de Jean Bardin.

JEAN DU SEIGNEUR.

au milieu des chefs-d'œuvre de la peinture, l'amour de M. Bardin pour le bel art d'Apelles et de Raphaël devint bientôt un penchant irrésistible, une vocation déterminée. Il adopta le genre de l'histoire, qu'on peut regarder comme *la partie dramatique de la peinture*.

Voué tout entier à cet art sublime, M. Bardin entra à dix-neuf ans dans l'atelier de M. Lagrenée l'aîné; il passa ensuite dans celui de M. Pierre, premier peintre de Louis XV, et ce fut sous ce maître qu'en 1764 (1) il remporta le grand prix de peinture, dont le sujet était: *Tullie faisant passer son char sur le corps de son père*.

Ce premier triomphe fut pour le jeune artiste le prélude de nouveaux succès. Les dessins représentant *le Massacre des Saints Innocents*, *l'Enlèvement des Sabines*, *les Sabines séparant les Romains et les Sabins*, composés peu de temps après, lui en méritèrent comme dessinateur, et il en obtint également comme peintre par la manière dont il exécuta un *Saint Charles Borromée donnant la communion aux pestiférés*, tableau qui fut distingué des connaisseurs et qui valut à son auteur des éloges et des encouragements.

Jusqu'à ce moment, M. Bardin n'avait travaillé qu'à Paris. Il n'avait pas encore visité l'Italie, la terre classique et la patrie des beaux-arts. En 1768, il partit pour Rome, emmenant avec lui son jeune élève, M. Regnault, maintenant membre de l'Institut national et l'un des chefs de l'école française.

Cet artiste employa les quatre années de son séjour en Italie à perfectionner son talent par l'étude de l'antique et celle des grands maîtres de l'école romaine, dont les chefs-d'œuvre, conquis par le génie et la valeur, forment aujourd'hui un des plus glorieux trophées de nos victoires.

De retour à Paris, il composa en 1772 une *Immaculée conception*, pour la chapelle de Madame Louise de France, à l'abbaye de Saint-Denis.

En 1777, il exposa au Colisée un très-grand tableau, repré-

(1) Il faudrait lire 1765. (J. D. S.)

sentant *le Martyre de saint André*, et plusieurs grands dessins. Le continuateur des Mémoires de Bachaumont, dans le compte rendu de l'exposition de cette année, en porta un jugement favorable.

A peu près à la même époque, il fit *l'Exaltation de sainte Thérèse* et *Sainte Catherine disputant avec les docteurs* (1).

Ce dernier ouvrage lui ouvrit les portes de l'Académie royale de peinture et de sculpture (2), la récompense la plus flatteuse des travaux des artistes célèbres et le premier titre d'illustration parmi eux.

Admis à l'honneur de travailler pour le roi, le nouvel académicien exécuta, pour la chapelle du château de Fontainebleau, une *Adoration des Mages* qui fut exposée au salon (3), ainsi qu'un *Saint Bernard* (4), un *Saint Nicolas*, une *Vierge* et une *Résurrection*.

Une *Andromaque pleurant sur les cendres d'Hector*, une *Léda*, du même peintre, fixèrent encore sur lui les regards des connaisseurs, et lui méritèrent des suffrages.

En 1786, M. Bardin, qui jouissait d'une réputation aussi étendue que méritée, fut appelé à Orléans et placé à la tête de l'*école gratuite de dessin* formée dans cette ville sous les auspices de M. le duc d'Orléans, de l'intendant et du corps municipal. Les instances de son ami M. Cochin, secrétaire perpétuel de l'Académie de peinture, et de quelques personnes de distinction qui s'intéressaient à sa fortune, le déterminèrent à accepter cette place.

Lors de sa translation à Orléans, M. Bardin travaillait à un grand ouvrage qui devait, en quelque sorte, mettre le sceau à sa réputation.

Je veux parler de la *Collection des Sept Sacrements* exécutés pour les chartreux de Valbonne, près du Pont Saint-Esprit. Les

(1) Exposés au salon de 1779. (J. D. S.)
(2) Le 27 mars 1779. (J. D. S.)
(3) De 1781. (J. D. S.)
(4) Salon de 1779. (J. D. S.)

trois premiers tableaux, composés à Paris, avaient été exposés (1) au Salon. M. Bardin, établi à Orléans, suivit avec zèle jusqu'à la Révolution cette vaste entreprise. A cette époque, six de ces tableaux étaient déjà placés dans la chartreuse de Valbonne. Pendant la barbarie révolutionnaire, un fonctionnaire public, ami des arts, parvint à les soustraire à la destruction qui les menaçait en faisant murer cette église, où personne ne soupçonnait plus l'existence de ces peintures : elles sont restées dans ce lieu jusqu'à leur placement dans la cathédrale de Nîmes, par les ordres de M. le préfet du Gard.

Le septième tableau, qui devait compléter la collection, est demeuré imparfait dans l'atelier du peintre par les contrariétés des circonstances, et la mort a surpris M. Bardin avant qu'il eût mis la dernière main à cette composition.

Cette Collection des Sacrements passe généralement pour le chef-d'œuvre de son auteur et son plus beau titre de gloire.

A l'époque de la création de l'école centrale du département du Loiret, M. Bardin fut nommé professeur de dessin près de cet établissement. La suppression de l'école gratuite l'avait laissé sans place.

L'Institut national, une des plus grandes et des plus nobles conceptions de la Révolution, venait de succéder aux quatre Académies et de recueillir dans son sein une partie de leurs débris épars. En l'an v, la classe de littérature et beaux-arts nomma M. Bardin son correspondant pour la section de peinture.

Les écoles centrales avaient cessé d'exister, M. le préfet du Loiret et M. le maire d'Orléans pensèrent au rétablissement de l'ancienne académie de dessin. Bientôt, grâce au zèle éclairé de ces magistrats, cette institution utile fut recréée sous la dénomination d'*école gratuite communale*, et M. Bardin fut réintégré dans son ancien emploi, qu'il a occupé jusqu'à sa mort.

S. M. l'empereur et roi, qui protége et récompense tous les genres de mérite, instruit des droits qu'avait notre concitoyen à ses bienfaits, le nomma son *pensionnaire*, par décret du 8 juillet 1806.

(1) En 1783 et 1785. (J. D. S.)

M. Bardin, dont nous n'avons fait connaître qu'une partie des ouvrages qui le recommandent à l'estime particulière des hommes de l'art et des bons juges (1), a eu et conservera la réputation d'un dessinateur élégant et correct qui a reproduit fidèlement dans ses compositions l'heureuse simplicité et la pureté de l'antique, *vrai type du beau,* qu'avaient méconnu les *Coypel*, les *Boucher*, les *Vanloo*, etc.; mais on lui a reproché avec fondement de manquer de coloris, défaut qui lui est commun avec *Vien*, le restaurateur de l'école française, avec Lebrun, Poussin, et presque tous les peintures de cette école.

M. Bardin doit être compté dans le petit nombre d'hommes que rendent également recommandables leurs talents et leur caractère, les qualités de leur cœur et celles de leur esprit.

Doué de toutes les vertus sociales, il était tel qu'on se peint un bon père, un bon époux, et tel qu'on désire un ami, mais souvent sans espoir de le trouver.

Il laisse deux héritiers dignes de lui, une fille qu'il compta au nombre de ses meilleurs élèves et qui professe aussi avec distinction l'art du dessin à Orléans, et un officier supérieur et membre de la Légion d'honneur, qui a écrit avec succès sur l'art militaire (2).

Nous ajouterons qu'il a été le premier maître de Louis David et le maître de dessin du roi Louis-Philippe. J. D. S.

(1) M. Bardin a composé plusieurs autres tableaux, portraits, dessins, esquisses, commandés par des amateurs. (C. A. C.)

(2) M. le major Bardin est auteur d'un manuel d'infanterie, publié en un volume in-12, à Paris, chez Magimel, 1808. (C. A. C.)

# NOTICE

SUR

# LES LESUEUR

ET SUR

## QUELQUES AUTRES GRAVEURS EN BOIS.

J.-B.-J. Papillon, dans son *Traité de la gravure en bois*, n'a pas oublié de faire un juste éloge des ouvrages de Pierre et de Nicolas Le Sueur, graveurs en bois, le premier mort en 1698 et le second en 1764, mais les détails qu'il donne sur ces deux artistes ne remplacent pas ceux que Laurent-Étienne Rondet a recueillis depuis dans la préface de l'*Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament représentés en 586 figures* (Paris J.-Th. Hérissant, 1771, in-8°). Rondet cite deux autres graveurs du nom de Le Sueur et parle aussi du célèbre Bernard Salomon, dit le petit Bernard, et de Jean Moni, son rival et imitateur. On ne s'aviserait pas certainement d'aller chercher des renseignements biographiques sur des artistes, en tête d'un livre de piété !

L'auteur de la notice connaissait sans doute la plupart des livres à gravures sur bois qui ont été faits depuis l'origine de l'imprimerie sur des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament.

« L'expérience ayant ainsi prouvé et démontré l'utilité des peintures sacrées, dit-il, on les a sans cesse multipliées, surtout dans nos temples, et lorsque enfin la gravure, en faisant naître l'art de l'impression, a fourni les moyens de tracer ces images sur le

papier et d'en multiplier les copies, on s'est empressé de faire usage de ces nouveaux arts pour répandre de toutes parts les *tableaux sacrés*, les *figures de la Bible*. Il est peut-être assez remarquable qu'entre les premiers livres imprimés, on trouve des recueils de figures qui représentent la *Passion de J.-C.*, le mystère de la *Rédemption des hommes*, les principales histoires de l'*Ancien et du Nouveau Testament*; l'histoire de *Saint Jean l'Évangéliste* avec les *Figures de l'Apocalypse*, la *Vie de Jésus-Christ*, et enfin les *Figures de la Bible*, dont les éditions se sont multipliées étonnamment en toutes formes, depuis ces premiers essais de l'impression : tant on a reconnu l'utilité de ces figures, surtout pour l'éducation de la jeunesse et l'instruction des gens de la campagne. »

Les 585 gravures en bois qui ornent l'Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, n'étant pas de la même main ni de la même époque, n'ont pas toutes le même mérite. Quelques-unes sont d'une exécution très-imparfaite, mais il en est beaucoup qui se recommandent par la beauté de la composition et qui sont gravées avec un esprit et une finesse admirables. Cette édition est, au reste, fort rare, et les exemplaires qu'on en trouve sont généralement mal conservés. P. L.

### ÉLOGE HISTORIQUE DES GRAVEURS QUI ONT TRAVAILLÉ A CETTE COLLECTION.

Les figures que nous présentons ici ont été produites par le génie et le travail de plusieurs artistes célèbres, mais particulièrement de Pierre et Nicolas Le Sueur, qui y ont mis la dernière main, et en ont eux-mêmes gravé un assez grand nombre; en sorte que, pour distinguer cette Bible entre les autres, on pourra l'appeler la *Bible des Le Sueur*. Voici comment elle nous est parvenue.

Jacques Collombat, si connu par son *Calendrier de la Cour*, étant également curieux et connaisseur, avait acquis, vers la fin du dernier siècle, plus de cinq cents planches d'une ancienne Bible où il reconnut les dessins du fameux Bernard Salomon, communément appelé *le petit Bernard*. Comme il en manquait plusieurs, et qu'il y en avait même un grand nombre qui étaient

dessinées sur le bois, il confia à Pierre Le Sueur l'aîné le soin de graver ces figures, et de suppléer à celles qui pouvaient manquer. Pierre Le Sueur se fit aider dans ce travail par Nicolas Le Sueur, son fils, de manière que le père, s'étant réservé l'Ancien Testament, laissa à son fils le soin du Nouveau. Le travail fut exécuté avec soin; mais M. Collombat se retira du commerce avant d'avoir fait usage de ces gravures. Elles ont passé successivement entre les mains de son fils et de son petit-fils; et celui-ci les a cédées avec son fonds d'imprimerie et la qualité d'imprimeur ordinaire du roi, maison et cabinet de Sa Majesté, à Jean-Thomas Hérissant père, qui aujourd'hui offre ces estampes au public.

Jean-Baptiste-Joseph Papillon, graveur en bois, également habile et expert, à qui ces planches ont été communiquées, nous a dit, ce qu'il a depuis exposé dans son *Traité de la gravure en bois* (tome I, page 529), que la plupart de ces figures sont la copie des dessins du *petit Bernard*, par J. Moni. Il avoue « que cette copie a de grandes beautés; que les premières figures de la Genèse y sont même moins embrouillées que celles du petit Bernard, comme il arrive, dit-il, presque toujours, dans de grandes suites de sujets plus finies et plus délicatement gravées que les originaux. J'ai été ravi, ajoute-t-il, que de si beaux morceaux, depuis si longtemps ensevelis dans l'obscurité, revissent le jour à la gloire de notre gravure... Les figures gravées dans l'Ancien Testament par Pierre Le Sueur l'aîné... sont supérieures à celles du Nouveau Testament (c'est-à-dire des Évangiles et de l'Apocalypse) faites par son fils, Nicolas Le Sueur, qui a copié des sujets de Jean Leclerc (on en trouvera quelques-unes de son invention, *invenit*); mais ce qui rend cette collection encore plus précieuse, ce sont les figures des Actes des Apôtres (en très-grand nombre), de la composition de *J. Moni*. On trouve aussi quelques planches d'Antonius Pinæus et de Petrus Eskricheus. » Nous croyons faire plaisir à nos lecteurs en leur donnant ici une courte notice de ces artistes célèbres et de leurs ouvrages, du moins en ce qui concerne celui que nous présentons.

Bernard Salomon, dit le *petit Bernard*, fameux peintre et gra-

veur en bois, paraît, au jugement de M. Papillon, être natif de Lyon, et élève de Jean Cousin, son goût de dessin étant semblable à celui de ce grand peintre. On lui attribue communément la gravure en bois de toutes les figures de la Bible et autres petites estampes imprimées à Lyon depuis 1550 jusqu'en 1580, quoique d'autres aient pu faire dans cet intervalle quelques copies des dessins qu'il a réellement gravés. La *Bible du petit Bernard* est très-rare; il est difficile d'en trouver des exemplaires complets, parce qu'elle a été imprimée et débitée par parties séparées, comme on va le voir. Ses dessins sont de très-bon goût, sa gravure est fort belle, excepté qu'elle manque de clair-obscur; c'est le seul défaut des ouvrages de cet artiste; mais ce défaut lui est commun avec beaucoup de graveurs de son temps; Bernard donna d'abord l'Ancien Testament; on prétend que ce fut dès l'an 1547, à Lyon, chez Jean de Tournes, avec une explication latine; cet Ancien Testament reparut en 1547 avec une explication anglaise, et en 1553 avec des quatrains français de Claude Paradin; cette édition n'avait que 194 estampes: elle reparut en 1562. L'édition de 1555 est estimée la meilleure; elle est la plus ample, on y trouve 231 estampes: elles ont environ 3 pouces de large sur 2 de haut. Ces éditions sont en petit in-8° que l'on a pu prendre pour un in-douze. On croit que la première édition du Nouveau Testament est de 1554, de même format avec des Sixains français de Charles Fontaine. Ce Nouveau Testament reparut en 1556: on y trouve 96 estampes; elles n'ont qu'un pouce neuf lignes de large sur deux pouces trois lignes de haut, avec des montants et ornements moresques aux deux côtés. Il y a une édition anglaise de l'*Ancien Testament* de 1553, où il est dit que ces vers se trouvent déjà en six autres langues; de tous côtés on voulait avoir la *Bible* du *petit Bernard*. Elle a encore reparu sous plusieurs formes différentes, et les mêmes estampes ont été insérées dans une Bible latine in-8° de 1558; mais elles n'y sont pas toutes. La grande Bible in-folio, imprimée par Sébastien Honoré en 1561, est encore ornée de plusieurs belles figures dessinées et gravées en bois avec soin par Bernard Salomon. On parle aussi d'un Nouveau Testament in-8°

imprimé en 1564, avec figures du petit Bernard. Communément, les figures imprimées à Lyon chez Jacques de Tournes partent de la main de cet habile graveur. Entre les plus belles planches du petit Bernard, M. Papillon distingue celle qui représente les *Ténèbres en Égypte*, pour le clair-obscur. (Voir le *Traité de la gravure*, par M. Papillon, tome I, pages 206 et suiv. et 514 et suiv.)

Moni, dont le prénom est marqué par un I, était aussi de Lyon; il fut peintre et graveur, et, voyant la grande réputation des figures de la Bible du petit Bernard, il les copia, en y ajoutant, de son dessin et de sa composition, les *Actes des Apôtres*, et donnant à toutes la même étendue d'environ trois pouces de large sur trois pouces deux lignes de haut. — On prétend que la *Bible de Moni* commença à paraître vers l'an 1568. Il y en a une édition de 1570 chez Guillaume Rouille, libraire de Lyon, avec des huitains français par Claude de Pontoux, Châlonais. Il y a 266 estampes pour l'Ancien Testament et 159 pour le Nouveau. On trouve le nom de *Moni* à l'estampe de saint Jude et à celle du chap. X de l'Apocalypse. Ce figures reparurent à Lyon en 1582, chez Barthélemy Honorati et chez Étienne Michel, son associé. C'est un volume in-8° que l'on peut prendre pour in-12; sous chaque estampe, il y a un sixain français composé par G. C., T., c'est-à-dire par Gabriel Chappuis, Tourangeau. On n'y trouve que 153 estampes dans le Nouveau Testament. Les mêmes estampes sont encore dans une grande Bible *in-folio*. Les figures des *Actes des Apôtres* ont été exécutées par différents graveurs, ainsi que l'annonce le libraire dans l'avis qui se trouve à la tête de l'une de ces éditions ; on présume que les meilleures sont de la main de Moni. M. Papillon y fait remarquer les lointains des *Actes des Apôtres*, chap. VIII, p. 27 et suiv., les nuits du chapitre XVI, versets 25 et 27 et chap. XX, verset 10, et le naufrage du chapitre XXVII, verset 43. (*V.* le *Traité de la gravure*, par M. Papillon, tom. I, pages 229, 230, 523 et 524.)

La Bible d'Antonius Pinæus parut en 1564; celle de Petrus Eskricheus, en 1566 et 1568, l'une et l'autre à Lyon. On admire, dans celle d'Eskricheus, la planche de l'arche de Noé, envi-

ronnée des animaux qui y viennent; celle de la disposition du camp d'Israël et celle de la marche des Israélites dans le désert. On trouvera ici ces trois belles estampes dans le supplément aux figures de l'Ancien Testament; au milieu du volume, pages IV, VII et IX. On voit sur la dernière de ces planches: — *P. Eskricheus*, INVENTOR, remarque échappée aux recherches de M. Papillon.

La famille des Le Sueur a produit plusieurs graveurs célèbres. Il y a trois Pierre Le Sueur qu'il ne faut pas confondre. Pierre Le Sueur l'ancien est le premier de ce nom qui se distingua dans la gravure en bois. Il naquit à Rouen en 1636, fut élève de du Bellay, et, surpassant son maître, fit quantité d'ouvrages admirables. Sa marque était composée de ces trois lettres : P. L. S. entrelacées. Il mourut dans sa patrie le 19 décembre 1716, laissant d'un premier mariage deux fils, Pierre et Vincent, qui vinrent à Paris, où ils se sont également distingués dans cet art ; et d'un second mariage, un autre Pierre, qui resta à Rouen, où il exerça aussi la gravure avec quelque succès.

Pierre Le Sueur l'aîné, fils du précédent, était né à Rouen en 1663. Il acquit de la réputation par son travail; et ce fut à lui que M. Collombat s'adressa pour l'exécution de cette Bible qu'il projetait. Pierre Le Sueur savait dessiner assez proprement, et coupait le bois assez délicatement: il avait cinq marques différentes qui le distinguaient de son père, savoir: P. Le Sueur, P. LS., P. L. S. PLS., ou l'entrelacement de P avec L suivi de S. Ce Pierre Le Sueur mourut le 17 septembre 1698, laissant un fils dont nous allons parler.

Nicolas Le Sueur, fils de Pierre l'aîné, naquit à Paris en 1691. Il savait dessiner les grandes figures, et ses camaïeux sont autant de chefs-d'œuvre. Il exerçait aussi quelquefois ses talents en petit; non-seulement il copiait, mais il inventait. — Il avait au moins huit marques différentes, savoir : N. Le Sueur, N. LS., N. L S., N L S., N. L. S., ou simplement ces deux lettres N L ou L S, ou les trois lettres N L S. accolées ou entrelacées. — Nicolas Le Sueur a fait un très-grand nombre de gravures dans l'espace de cinquante années.

# A M. PAUL LACROIX.

CHER COLLABORATEUR,

Vous vous êtes plaint à plusieurs reprises que je ne portais pas sur les choses de l'art belge toute l'attention qu'elles méritent, et que, y vivant au milieu, mieux que n'importe qui à même de les scruter et de les mettre en évidence, je me taisais, après vous avoir mis en goût par mes travaux sur les diverses expositions qui se sont succédé dans les premières années de mon séjour à Bruxelles.

Je vous ai fait observer, j'ai, si mes souvenirs sont fidèles, imprimé dans notre *Revue* que l'art avait pris à se mouvoir ici dans une ornière où je ne me sentais pas le courage de le suivre; qu'entraîné, comme ailleurs, par les alléchements des succès facilement obtenus à l'aide du faire, par les calculs du commerce, et enivré des louanges que dicte un patriotisme peu sage, à mon avis, parce que, tant soit peu exagéré, il produisait beaucoup sans doute, il produisait agréablement, mais dans un ordre d'idées qui n'est pas celui que nous poursuivons en publiant notre *Recueil*, et que nous tenons à faire prévaloir.

Loin de ma pensée, loin de mes souhaits que l'art flamand dût perdre ses traditions, qu'il ne conservât pas soigneusement l'éclat de la couleur, le fini de l'exécution, la représentation des scènes qui lui sont familières; mais loin aussi de ma pensée, et surtout de mes souhaits, qu'il se résigne à descendre aux infiniment petits et qu'il se traîne, sans songer à s'en affranchir du moins de temps en temps, d'estaminet en intérieur de boutique, du rendu d'une étoffe à un effet de lumière, des mignardises plus ou moins réelles des mœurs bourgeoises au clinquant de

sujets empruntés aux anecdotes de l'histoire ou aux fables des romanciers.

L'art a une autre mission; ce n'est pas pour servir d'instrument aux caprices du luxe ou de la frivolité orgueilleuse des parvenus que Dieu l'a mis en germe dans le sentiment de tous les hommes. Il se dégrade s'il devient métier. Un abîme sépare, doit séparer l'artiste de l'artisan, et il n'a été donné qu'au grand génie de Rubens de se faire sans déroger entrepreneur de peintures.

On allègue en excuse que notre siècle arrive trop tard, qu'une succession non discontinuée d'artistes a usé tous les sujets, s'est emparée de toutes les combinaisons, qu'il ne reste plus aux survenants que la science de bien reproduire, de faire valoir l'habileté de la main et de l'imitation, la faculté de créer ayant été épuisée par leurs devanciers.

C'est une erreur que rien ne justifie. L'art des anciens est tout dans la matière. C'est le réalisme ennobli, mais vide d'expression; c'est la perfection de la forme point ou peu éclairée par le flambeau de l'intelligence.

L'art chrétien est tout dans la foi. La religion est son objectif. Il se meut dans la préoccupation unique de s'élever vers le ciel et de porter la communauté des fidèles à aimer, à adorer, à se repentir et à prier.

L'art de la Renaissance en reprenant la forme de l'art païen l'a animée par l'expression. L'amour, l'adoration, le repentir, la prière, sont rendus dans ses œuvres, mais par l'étude, non plus par la croyance, et dans le sourire de l'enfant-Dieu, dans la tendresse de la mère qui le contemple, dans l'extase des anges et des saints du Pérugin et de Raphaël, les plus spiritualistes pourtant des peintres de l'époque qui commence à eux pour aboutir à nous, on ressent je ne sais quelle impression de scepticisme caché, on entrevoit le travail de la main conduite par la réflexion non guidée par le cœur, le travail inspiré par l'antiquité, quoique soumis à des exigences dont il aurait été dangereux, sinon impossible, de l'affranchir.

Les sujets allégoriques traités dans les nombreuses écoles de l'Italie, de l'Allemagne, de la France, des Flandres et de

l'Espagne, ceux qu'elles ont puisés dans l'histoire et dans la fable sont conçus et conduits dans des cadres de convention et dans l'intention évidente, palpable, de faire valoir la personnalité de l'auteur, de flatter, d'émouvoir les sens, méprisant de parler à l'esprit, inférieurs en ceci à l'art primitif, qui, trop présomptueux peut-être, n'avait été en quête que des résultats opposés.

Après l'art plastique, après l'art purement ascétique, après l'art éclectique et conventionnel, ne reste-t-il donc plus que l'art mécanique, approprié aux boudoirs des Phrynés et aux fumoirs des gens du sport, se souciant peu du premier, ne comprenant pas le second, outrant l'autre et le ravalant jusqu'aux spéculations manufacturières? Et faudrait-il que, sous peine de mourir de faim et dans l'obscurité, si Phidias, si l'Angelico, si Corrége, Titien ou Léonard revenaient au monde, ils produisissent des pastiches insignifiants, grands ou petits, bien léchés, bien brossés, bien agencés, mais des pastiches, rien que des pastiches et toujours des pastiches? Une statue, un groupe, un bas-relief, un tableau, ne pourraient-ils pas exposer une idée non circonscrite à l'expression d'un fait instantané, mais une idée qui, provoquée par la représentation d'un fait, serait abstraite, complexe, doctrinale, conduirait par la réflexion à tout un système; ou pour parler avec plus de précision, ne pourrait-on pas par le choix du sujet, par la manière de le traiter, transformer le marbre et la toile en livres d'un enseignement d'autant plus facile et utile, qu'il se bornerait à faire vibrer les cordes de l'intelligence du spectateur, à donner le ton; qu'il laisserait le développement des modulations et de l'harmonie du sujet, au raisonnement individuel de chacun?

Eh bien, cher collaborateur, cette possibilité, indiquée dans la *Dispute du Sacrement*, entrevue par Wiertz à travers les brouillards de je ne sais plus quelles fantaisies socialistes-humanitaires, des linceuls de je ne sais quels spectres gigantesques, a été incontestablement et victorieusement démontrée par un des maîtres en renom de l'école belge, laquelle revient ainsi sous ma plume, heureuse de la rencontrer, comme je suis

heureux de pouvoir vous prouver que les reproches d'indifférence ou de paresse, que vous n'avez cessé de m'adresser, sont injustes en tous points.

Il y a quelques jours, l'occasion m'a porté chez M. Portaels, dans son atelier, tout plein encore des souvenirs du vénérable M. Navez, ce peintre consciencieux et complet que vous connaissez et dont j'ai toujours été, mes écrits en font preuve, un des admirateurs les plus convaincus.

L'excellence du talent de M. Portaels n'est pas à établir : aussi, ne vais-je pas vous parler de la généralité de ses œuvres, mais bien d'un tableau qui, pour ne pas sortir des contrées orientales parcourues et affectionnées par cet artiste, nous conduira tout droit à la démonstration que je vous ai annoncée.

Point n'est besoin que je vous rappelle l'immensité de la rénovation sociale opérée par l'apparition du Messie. Que, croyant comme je le suis, on voie dans le Christ l'accomplissement des promesses divines, et dans les doctrines qu'il a révélées et scellées de son sang une communication directe entre l'homme et Dieu; que, se drapant dans les sophismes d'une philosophie fausse et orgueilleuse, on transforme ce prodige en un événement extraordinaire, mais ne sortant pas du cercle où peuvent se mouvoir les pas de l'humanité, toujours est-il que la société ancienne, avec ses passions farouches ou efféminées, avec ses préjugés de races et de castes, avec ses séparations en maîtres et en esclaves, en peuples vaincus et en peuples vainqueurs, fut noyée dans le sang répandu sur le Calvaire et rendue à une nouvelle existence par les eaux salutaires du baptême.

Dieu à l'origine, l'homme et la matière à la fin, et entre l'origine et la fin une série incommensurable de phénomènes à pénétrer, de vérités à conquérir, d'êtres à connaître à l'aide d'un travail partant d'un point fixe, le Créateur, allant à la découverte de points s'éparpillant à l'infini, l'oeuvre, telle fut de ce moment la riche moisson offerte à l'étude des hommes, les attirant vers elle, ainsi que l'aimant attire le fer.

Et afin que cet effet, à provenir entre autres de la naissance et des préceptes du Rédempteur, fût bien déterminé, afin

qu'on ne pût pas douter que la volonté du Tout-Puissant ne l'eût voulu comme conséquence nécessaire de l'incarnation de son Fils, afin qu'il fût évident à tous que, par un incessant miracle, les progrès descendus à travers les siècles de la crèche de Bethléem devaient, pour être vrais, toujours et à travers les siècles remonter à leur source, il fit apparaître l'étoile dans l'extrême Orient et inspira aux sages le désir de la suivre et d'aller se prosterner aux pieds de Celui qui, gloire du ciel, en le quittant pour souffrir, apportait sur la terre la paix et la sagesse aux hommes de bonne volonté.

Considéré de ce point de vue, le voyage des mages est un emblème dont les artistes n'ont jamais, que je sache, mesuré la portée, tout en s'emparant du sujet pour le rendre à l'envi les uns des autres, alléchés qu'ils étaient par la pompe des équipages, par la magnificence des costumes, par le concours de la foule, des gardes et des varlets, épisodes imaginaires, mais se prêtant à l'apparat et aux plus vastes combinaisons de la composition et du coloris.

Or, le voyage des mages, mais conçu dans sa signification chrétienne et philosophique, est précisément le sujet de la toile de M. Portaels, toile que je signale et salue comme le témoignage irréfragable du pouvoir que, quoi qu'ils en disent, ont nos artistes d'avoir une originalité à eux bien distincte de celle de leurs devanciers, et une originalité plus glorieuse et plus estimable, en ce sens qu'elle ne peut être le partage que d'esprits d'élite, que la conséquence d'une instruction réfléchie et solide. Une courte description du tableau vous convaincra que je ne m'égare pas dans mon jugement.

Il est nuit ; pourtant l'aube commence à jeter quelques filets de lumière argentée à l'extrême limite de l'horizon. Le Christ est né, mais il ne fait que naître. A gauche du spectateur, tout en haut du tableau, l'étoile brille d'un éclat amorti par la brume, qui s'imprègne d'une douce clarté, la répand diffuse sur les objets et sert de conducteur à un faisceau de rayons plus intenses s'étendant vers la droite et allant se perdre, par une insensible dégradation, au-dessus et tout autour des trois mages. L'entendement humain

est couvert d'un voile, l'homme-Dieu n'a pas encore parlé, et même après ses enseignements, la matière s'interposera toujours entre la vérité et l'esprit avide d'elle, entre la Révélation et la croyance.

Les mages s'avancent placés sur le même rang et marchant du même pas, parce que l'égalité des races devant la Divinité, leur aptitude égale au bien et à l'instruction sont une des lois que proclamera Celui qui vient. Ils progressent à pied, sans cortége, parce que le travail, et seul le travail, conduit au savoir, parce que la méditation aime l'isolement, parce que le fort se concentre en lui-même, ne se repose que sur sa propre force.

L'un d'eux, le premier, enveloppé d'une dalmatique blanche, le regard tendu vers le guide lumineux, semble le contempler, et, par la composition de ses traits, par son attitude, il exprime une confiance illimitée dans l'appel auquel il répond, dans la signification de cet appel, dans les conséquences qu'il saura en déduire, qui en ressortiront pour lui. Confesseur de sa foi, il la soutiendra courageusement, on le sent en le regardant, et on sent, à ne pas en douter, que cette contenance résolue lui est inspirée de la réflexion aussi bien qu'elle lui vient par entraînement.

Le second ne regarde pour ainsi dire pas l'étoile; il s'élève vers elle, qui l'attire, qui le transforme, qui le remplit d'enthousiasme et lui fait mépriser les choses de la terre, ainsi que plus tard il méprisera les tourments du martyre. Les draperies rouges dont l'a revêtu l'artiste, mais bien davantage l'expression de la physionomie, la posture de toute la personne le proclament hautement.

Enfin, le troisième, noir de visage, courbe la tête et à peine si à travers la fumée de l'encens qui brûle entre ses mains, il ose regarder la splendeur mystérieuse promesse d'un meilleur avenir pour lui et pour sa race. L'humilité lui sied bien. Que de souffrances, que de mépris, que d'injures avant que la couleur de sa peau ait laissé reconnaître un homme dans cet homme, et sait-il lui-même si l'apparence du corps ne répond pas à une infériorité de l'âme? Il va, il adore, il prie, il espère, et en attendant, il se résigne et s'efface.

Le paysage lui-même s'harmonise avec la pensée philosophique de la composition. Une vaste plaine raboteuse autant que stérile, pas un buisson pour l'égayer, pas un arbre dont l'ombre amie invite au repos; partout des mousses sombres que l'humidité hivernale a fait éclore et que le soleil d'été de la Palestine et le souffle enflammé du vent du désert réduiront plutôt en cendres qu'en poussière. Telle n'est-elle pas la vie de l'homme qui se dévoue à la conquête du vrai et qui est rempli de respect pour lui après qu'il croit l'avoir découvert? Les jouissances qu'il éprouve proviennent de la satisfaction de sa conscience, non des objets extérieurs. Elles se concentrent en lui, et si elles percent c'est pour se répandre en rosée bienfaisante sur l'humanité, pour l'améliorer et la faire progresser d'une ligne. Au dehors, la jalousie, l'ironie, la pitié, lorsqu'on ne pousse pas jusqu'à la calomnie et à la persécution. Pourquoi fait-il tache au milieu de l'avidité sans scrupule, de l'égoïsme érigé en principe, du déraisonnement et de la folie métamorphosées en syllogisme et en sagesse? Il y a contradiction manifeste entre les deux voies, donc une des deux est mauvaise. Le désaccord est entre la foule et lui. La foule, puissante par le nombre, crie, anathématise et proscrit; seul, il résiste par l'indifférence, hésite parfois (la défaillance est dans notre nature), le plus souvent tombe déchiré comme Orphée; quelquefois il s'impose et triomphe, jalonnant alors d'un nouveau phare le chemin dans lequel d'autres, tout aussi téméraires, s'engageront à sa suite et qu'ils frayeront plus loin.

Maintenant, si j'avais pris à vous écrire, cher collaborateur, pour vous faire l'éloge du peintre, je devrais vous entretenir des brillantes qualités de l'exécution. Je vous l'ai dit; je ne me suis pas donné cette mission, d'autant mieux que M. Portaels ne saurait que faire de mes éloges et que je n'ai pas la présomption de me croire assez d'autorité pour les lui adresser. Il me suffira de vous affirmer que cette toile, malgré ses moyennes dimensions (1$^{m}$50 de long, 1 mètre de haut), se place au niveau, à mon avis, des plus importantes qui soient sorties de ses mains. Ceci indiqué en passant, que pensez-vous de l'exemple que je viens de vous signaler? Ne trouvez-vous pas qu'il est fécond en en-

seignement et que nos artistes n'ont qu'une mauvaise excuse à nous offrir pour se disculper du défaut d'originalité, et de la manière ou des écarts dans lesquels ils se jettent pour y suppléer? Ne direz-vous pas que ce défaut dérive du manque d'application, de la soif du lucre, du *far presto*, de la répulsion qu'inspire un travail fatigant, parce qu'il doit être précédé de l'acquisition de connaissances que le grand nombre considère comme superflues, sinon comme absolument inutiles?

Je me répète, je le vois; vous me le pardonnerez cependant en considération de l'immense avantage que l'art retirerait si, par ces redites, je parvenais à gagner quelques artistes consciencieux à la cause que je plaide, si je leur persuadais de s'engager dans cette route inconnue à leurs prédécesseurs ou négligée par eux. L'exemple donné par M. Portaels n'est-il pas là? L'éloquence du fait n'est-elle pas plus persuasive que l'éloquence du meilleur des écrivains? Voudrait-on me répondre qu'un fait isolé ne prouve rien; que le résultat d'une inspiration heureuse, mais passagère, ne saurait être érigé en système?

Triste réponse, misérable défaite! Y persistera-t-on lorsqu'une suite de sujets conçus dans la même pensée, j'en ai vu les esquisses, témoignera à nouveau de la volonté, de la capacité, de la persévérance de l'artiste et de la vitalité du système? Y persisterait-on si je faisais toucher du doigt aux peintres, aux sculpteurs, aux architectes que la transformation qui s'opère dans les habitudes, dans les tendances sociales, leur donne non pas un encouragement, mais leur impose une nécessité formelle d'abandonner la routine, et ce sous peine plus tôt de déchéance complète que d'abaissement?

La longueur déjà trop grande de cette lettre m'empêche d'entrer dans le développement que comporte ce sujet; j'y reviendrai peut-être et preuves en main, je m'efforcerai de défendre cette idée et de la propager.

Veuillez, cher collaborateur, agréer en attendant, etc.

M. C. Marsuzi de Aguirre.

# BIBLIOGRAPHIE.

VÉLASQUEZ ET SES ŒUVRES, *par* WILLIAM STIRLING, *traduit de l'anglais par* G. BRUNET, *avec des notes et un catalogue des tableaux de Vélasquez, par* W. BURGER *(Paris, veuve J. Renouard*, 1865, *in*-8°, VIII *et* 295 *pages.)*

Nous n'avons point à nous occuper ici du mérite de l'illustre artiste qui a jeté tant d'éclat sur l'école espagnole, mais nous pouvons dire qu'il faut se féliciter de voir à la disposition du public français un ouvrage qui lui est consacré et qui ne laisse plus rien à faire à cet égard. M. Stirling, membre de la Chambre des Communes, occupe une place des plus honorables parmi ce groupe trop peu nombreux d'hommes dévoués à l'étude, qui savent mener de front les affaires politiques et les travaux de l'intelligence. Passionné pour les beaux-arts, il s'est surtout occupé de leur histoire en Espagne; il a écrit un livre des plus sérieux et des plus instructifs, les *Annals of painting in Spain*; revenant ensuite plus spécialement sur ce qui concernait la vie et les œuvres de Vélasquez, il a écrit la biographie de ce maître, en s'appuyant sur des documents en partie inédits, sur des témoignages réunis avec une persévérante patience.

Malgré deux éditions successives, ce volume, épuisé en Angleterre, ne se trouve pas facilement, et il était fort désirable qu'il fût mis à la disposition du public français.

Ce qui ajoute un prix réel à la traduction de l'ouvrage anglais, c'est le catalogue raisonné de l'œuvre de Vélasquez, dressé par M. W. Bürger. Nous n'apprendrons rien à personne en disant que nul n'était mieux à même de mener à bien un pareil travail, qui exige de longues recherches. M. Bürger a fait ses preuves; il a creusé dans tous ses détails l'histoire de la peinture des principales écoles; il lui a donné la base solide des faits; il a dissipé

bien des erreurs entassées par l'ignorance. Il a eu la chance (c'est l'expression qu'il emploie) d'avoir vu presque toutes les galeries de l'Europe, et Vélasquez est un des peintres qu'il a le plus spécialement étudiés en Espagne, en Angleterre, en Belgique, en Hollande et en Allemagne. Il a donc authentiqué lui-même la plupart des tableaux qu'il a catalogués. L'énumération qu'il a dressée contient 237 numéros. Il va sans dire que l'auteur ne dissimule point qu'il a certainement oublié bien des œuvres authentiques. Les meilleurs livres se perfectionnent dans une seconde édition.

Le Musée de Madrid se vante de posséder soixante-trois Vélasquez. Dans le nombre, il y a des compositions superbes, des toiles exquises de couleur et d'esprit. Le portrait équestre du comte duc d'Olivarez est un chef-d'œuvre ; Philippe III à cheval est une grande et superbe peinture; le portrait nommé le *Nino de Vallecas* est prodigieux de peinture et d'expression; le tableau des *Fileuses* est le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre.

En revanche, il faut signaler aussi des œuvres froides, molles et vulgaires, des toiles fort contestables.

Un financier opulent qui fait un noble usage de ses richesses et qui a réuni d'admirables collections en divers genres, M. de Salamanca, a placé (1) dans un salon spécial quatorze tableaux attribués à Vélasquez. Un portrait de femme, vue jusqu'aux genoux, costume noir, est de première beauté ; c'est une des œuvres extraordinaires du peintre. Le portrait de Philippe IV est superbe et celui du frère de ce roi est un chef-d'œuvre ; mais un portrait de cardinal n'est qu'ordinaire ; deux tableaux ne sont pas sûrs et deux sont décidément faux.

(1) M. de Salamanca a tout autant de goût pour les anciens livres espagnols que pour les tableaux. Les romans de chevalerie du seizième siècle forment une portion fort importante de sa riche bibliothèque. Il possède en ce genre des éditions inconnues de tous les bibliographes, des exemplaires uniques, mentionnés dans le premier volume (le seul paru) de l'excellent travail entrepris par M B.-J. Callardo, revu, augmenté et publié par MM. M.-R. Zarco del Valle et J. Sancho Rayon : *Ensayo de una Bibliotheca espanola de libros raros y curiosos,* tome I. Madrid, Rivadneyra, 1863, gr. in-8°.

Hors de l'Espagne, c'est en Angleterre qu'on rencontre le plus de brillants échantillons du génie de Vélasquez; l'attraction des guinées amène dans les galeries britanniques ce que le continent n'est pas assez riche pour garder. La *National gallery* possède *Philippe IV chassant le sanglier* (un chef-d'œuvre acheté en 1846 pour 2,200 livres sterling) et *l'Adoration des bergers*, qui a figuré dans le Musée espagnol formé par Louis-Philippe et qui fut adjugé en 1853 pour 2,050 livres st.; ce n'est d'ailleurs qu'une œuvre secondaire. Cette *gallery* vient de faire l'emplette, à la vente Pourtalès, de *Roland mort* (payé 37,000 fr.), désignation d'ailleurs fort peu certaine quoique ancienne.

La galerie de Dulwich College renferme un portrait de Philippe IV, chef-d'œuvre de couleur et de distinction.

Chez le duc de Wellington, on montre huit Vélasquez. Un ou deux ne sont pas du maître, mais l'*Aguador de Séville* est admirable ; le portrait du pape Innocent X est superbe; celui de Francisco de Quevedo est un chef-d'œuvre.

Laissons de côté de nombreux Vélasquez plus ou moins méritoires, dispersés en Angleterre, et revenons sur le continent.

La Belgique n'est pas heureuse. Les portraits de deux enfants, inscrits au n° 339 du catalogue de 1863 du Musée de Bruxelles, ne sont point des Vélasquez, à ce qu'affirme nettement M. Bürger, le Musée d'Amsterdam enregistre un portrait du fils de Philippe IV, payé 31 florins en vente publique en 1828 ; il est inutile de s'y arrêter. Un portrait du même personnage (n° 210 du catalogue du Musée de La Haye) est peut-être de Vélasquez ou du moins de son atelier. Au Musée de Munich, les tableaux attribués à Vélasquez sont contestables, et nous savons que M. Bürger, qui revient d'Allemagne, se reproche même de ne pas les avoir niés absolument ; mais il paraît qu'il en a découvert d'autres en Bavière et dans quelques galeries de l'Allemagne. Au Musée de Vienne, le tableau dans lequel l'artiste s'est représenté avec sa famille et plusieurs autres portraits sont superbes. Au Musée de Berlin, deux tableaux médiocres qui ne sont pas de Vélasquez; l'un d'eux lui est attribué depuis peu ; précédemment c'était un Murillo tout aussi apocryphe. Sept Vé-

lasquez figurent au catalogue du Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg; quelques-uns sont bien douteux.

Nous ne prolongerons pas cette analyse, nécessairement rapide ; nous croyons en avoir dit assez pour faire juger quel intérêt présente aux amis des arts le nouveau volume qui vient de paraître dans un établissement avantageusement connu de tous les amateurs, volume qui, s'il est accueilli comme il mérite de l'être, sera, nous l'espérons, suivi de quelques autres travaux sur d'autres illustres maîtres espagnols.

La traduction est facile, élégante; elle court avec cette liberté que donne à un traducteur la pratique des langues, car M. Gustave Brunet lit presque toutes les langues de l'Europe et presque tous les livres publiés dans les divers pays. Un excellent livre, excellemment traduit, et complété par des notes intéressantes, tel est le *Vélasquez* que nous recommandons aux artistes et aux collectionneurs.

P. L.

# COLLECTION D'OBJETS D'ART,

## DE MANUSCRITS A MINIATURES ET DE DESSINS

## APPARTENANT A M. GUILLAUME LIBRI.

Cette précieuse collection est aujourd'hui dispersée; elle a été vendue à Londres, au mois de juin dernier, par les soins de MM. Sotheby, Wilkinson et Hodge, mais le catalogue raisonné, que nous avons tout lieu de croire rédigé par le savant collectionneur lui-même, survivra du moins à cet admirable cabinet d'amateurs que dix ventes successives faites en Angleterre depuis dix ans n'avaient pas encore épuisé. Ce catalogue est intitulé : *Catalogue of the magnificent collection of important manuscripts and objects of art and vertu*, of M. Guglielmo Libri (in-4° de 43 pages, avec 14 planches). Nous aurions voulu en donner la traduction complète, car les notes descriptives et archéologiques qui accompagnent chaque article, témoignent de l'immense érudition du rédacteur. A défaut de cette traduction, qui serait trop étendue pour les dimensions de notre Revue, nous en publierons un abrégé que M. Libri avait fait imprimer pour la France, qui malheureusement est restée presque étrangère à cette vente mémorable, où ses musées auraient trouvé de quoi s'enrichir. Il est vrai que la France ne peut guère faire concurrence à l'Angleterre, quand il s'agit d'acquérir des objets d'art à la chaleur des enchères publiques. Nous ne sommes pas aussi généreux que nos voisins à cet égard ; ce n'est peut-être pas la bonne volonté qui nous manque, c'est l'argent. Il suffit de se rappeler que le budget annuel destiné aux acquisitions de la Bibliothèque impériale de Paris n'atteint pas la vingtième partie du chiffre des dépenses ordinaires du British Museum.

P. L.

1. Christ en cuivre avec émaux de Limoges du XIII^e siècle.

2. Triptyque en métal sculpté, avec inscriptions et émaux et une multitude de figures en bas-relief. *Travail russe* du XVII^e siècle.

3. Autre triptyque *russe*, semblable au précédent, du XVII^e siècle.

4. Grand diptyque, double (*Russe*) du XVI^e siècle. Admirable travail orné d'une multitude de beaux bas-reliefs (40 centimètres sur 17).

5. La Crucifixion. Émail de Limoges du XVI^e siècle.

6. Six grands sceaux, avec les portraits de divers souverains (Henri VII, Henri VIII, Elisabeth, etc.)

7. Six autres grands sceaux de Henri VII, Henri VIII, Elisabeth, Charles V, etc.

8. Cinq autres grands sceaux de Henri VI, Henri VIII, Célestin III, etc.

9. Magnifique garniture en métal ciselé et doré, ayant servi à la reliure d'un ancien livre de format in-folio et pouvant être employée encore pour le même objet. Ouvrage italien du XVI^e siècle. — Toutes les pièces y sont.

10. Autre garniture, en argent ciselé, d'un livre de moindres dimensions; joli travail du XVII^e siècle.

11. Beau et grand médaillon en bronze du pape Alexandre VII, celui qui eut le grand démêlé avec Louis XIV.

12. Grand et beau médaillon en bronze du cardinal Ippolito de Médicis, *empoisonné* en 1535 par ordre de son cousin, le duc Alexandre de Médicis.

13. Grand médaillon en bronze représentant la célèbre Isotta da Rimini. Travail du fameux *Matteo Pasti*, signé par lui.

14. Marie Stuart. Teston en argent (avec son nom et les armes de France et d'Ecosse), frappé en 1560.

15. Entaille gravée et signée par *Allion*, ΑΛΛΙΩΝ, célèbre artiste grec qui vivait du temps d'Auguste.

16. Magnifique bouclier de grandes dimensions (environ 56 centimètres de diamètre) couvert *d'ornements* et de *figures* dorées et argentées. École franco-italienne, vers 1500. — *Voyez la planche 1 du Catalogue anglais.*

17. Coffret-reliquaire en cuivre doré et émaillé (de saint Thomas Becket), couvert de figures représentant le meurtre du saint, etc. Très-beau spécimen de l'émaillerie de la fin du XII^e ou du commencement du XIII^e siècle. Parfaitement conservé, couleurs admirables. — *Voyez la planche II du Catalogue anglais.*

18. Délicieux coffret-toilette, ayant servi à quelque grande dame du XVI^e siècle. Magnifique travail vénitien en *argent et en or* gravé et repoussé, avec des ornements en verre vénitien ancien. Admirable morceau, parfaitement conservé et de grandes dimensions (29 centimètres sur 20 à la base, et 14 centimètres de haut). — *Voyez la planche III du Catalogue anglais.*

19. Grand encrier de Côme I de Médicis, doré en plein et orné de lapis. Travail *florentin* très-beau et très-original (vers 1550) aux armes des Médicis. Parfaitement complet et admirablement conservé. Il se compose d'un grand plateau ovale doré et incrusté (39 centimètres sur 26) et de six grandes pièces également gravées, dorées et incrustées de lapis. — *Voyez la planche II du Catalogue anglais.*

20. Beau triptyque en ivoire sculpté du temps des croisades (30 centimètres sur 24).

21. Cor de chasse de Henri III, roi de France et de Pologne, en ivoire sculpté avec son portrait en médaillon, les portraits, en médaillon aussi, des quatre rois qui l'ont précédé sur le trône de France, les armes de France et de Pologne et une foule d'autres ornements divers. Admirable travail français du XVI^e siècle, de grandes dimensions (75 centimètres) et parfaitement conservé. — *Voyez la planche IV du Catalogue anglais.*

22. Cor de chasse en ivoire sculpté de Christian V, roi de Danemark, avec le portrait du roi (daté de 1670), les armes royales de Danemark et un groupe nombreux d'animaux admirablement sculptés. Travail danois du XVII^e siècle, de dimensions analogues à celles du n^o 21. — *Voyez la planche V du Catalogue anglais.*

23. Jeu d'échecs complet, de grandes dimensions, en ivoire sculpté. Délicieux travail attribué à Benvenuto Cellini, et cer-

tainement une des merveilles du *Cinque Cento* italien. Toutes les pièces y sont parfaitement intactes et sans aucune restauration. L'échiquier aussi est une remarquable œuvre d'art. — *Voyez la planche VI du Catalogue anglais.*

24. Globe céleste en métal, exécuté à Nuremberg au XVI^e siècle par le célèbre Pierre Apianus, avec les constellations peintes et dorées sur fond azur. Beau morceau (avec la boussole et le fil à plomb du temps), parfaitement conservé. Hauteur 41 centimètres; circonférence, environ 1 mètre 8 centimètres. — *Voyez la planche VII du Catalogue anglais.*

NOTA BENE. — Les numéros suivants, de 25 à 41, contiennent la description d'une *Collection unique d'objets en or* travaillés par les anciens Américains, avant la découverte du Nouveau Monde, tels que idoles, statuettes, aiguilles, ornements de guerriers, animaux du pays, etc., etc. Tous ces objets ont appartenu à un voyageur anglais (feu M. Ch. Empson), qui les avait reçus en grande partie du célèbre Bolivar et qui en avait publié la description à Bath, en 1838. Dans le nombre se trouve une *croix* aborigène; un *porte-cigare* en or que l'on faisait remonter en Amérique à *Montezuma* et la *première monnaie* frappée en or par les Espagnols dans le Nouveau Monde. — Voyez les planches VIII et IX du Catalogue anglais, où tous ces objets en or sont figurés.

42. Grande gourde mexicaine, montée en « *ormolu* » et recouverte de dessins exécutés par un artiste aborigène pour ridiculiser les Espagnols. — *Voyez la planche X du Catalogue anglais.*

43. Gourde semblable à la précédente.

44. Ancienne idole, en pierre météorique, exécutée par les Indiens de Guatimala avant l'arrivée des Espagnols. — *Voyez la planche XI du Catalogue anglais.*

45. Idole semblable à la précédente. — *Voyez la planche XI du Catalogue anglais.*

46. Autel domestique avec de jolis ornements, en pierre volcanique, exécuté par un artiste de Guatimala, avant l'arrivée des Espagnols. — *Voyez la planche XII du Catalogue anglais.*

47. Vase en poterie exécuté par les aborigènes de Guatimala, avant l'arrivée des Espagnols. Ce vase, couvert d'ornements figurés, est un objet très-rare et très-important pour l'histoire de l'art céramique.

48. Manuscrit mozarabique écrit au VII[e] siècle en Espagne en latin corrompu, sur peau maroquinée, avec figures. *Extrêmement rare. — Voyez la planche XIII du Catalogue anglais.*

49. Vocabulaire mozarabique avec figures, écrit au VII[e] siècle en Espagne en latin corrompu, sur peau maroquinée. *Extrêmement rare.*

50. Arithmétique mozarabique, avec figures. Manuscrit du VII[e] siècle écrit en Espagne et où se trouve un système arithmétique *parfaitement inconnu jusqu'ici.* Manuscrit d'un intérêt *extraordinaire.*

51. Horæ Beatæ Mariæ Virginis. Manuscrit sur vélin in-12 du XIV[e] siècle. Dans une ancienne couverture en fer ciselé, d'un travail très-original, avec ornements composés d'animaux et de fleurs. Travail très-singulier de l'ancienne serrurerie française.

52. Foxe (J.). Ecclesiasticall historie (*London*), 1596, in-folio. Beau volume relié en velours avec une ancienne et riche garniture en argent, datée de 1628. Admirable travail anglais (avec deux grands portraits ciselés en médaillon, agrafes, etc.), parfaitement conservé.

53. Breviarium. Manuscrit sur vélin in-4° du XIV[e] siècle, recouvert d'une *magnifique* reliure dite byzantine en métal doré, orné de rinceaux, avec 32 turquoises et autres pierres précieuses *en cabochon*, ayant au centre une plaque d'ivoire sculpté.

NOTA BENE. — Pour ce numéro 53, comme pour les cinq numéros qui suivent, on peut consulter les *onze* premières planches des *Monuments inédits* de M. Libri, ouvrage dans lequel se voient représentées en or et en couleurs des reliures byzantines analogues, dans leur ensemble, à celles qui sont décrites dans le Catalogue actuel aux numéros 53-58. — Voyez les numéros 147-150 du présent Catalogue.

54. Legenda B. Mariæ Virginis. Manuscrit sur vélin in-4° du XI[e] siècle, recouvert d'une *admirable* reliure dite byzantine en métal doré, ornée d'émaux de Limoges de l'époque, de pierres précieuses et de camées antiques.

55. Officia sororum B. Augustini. Manuscrit *très-important* sur vélin du XV[e] siècle, in-folio, recouvert d'une *magnifique* reliure dite byzantine, en métal doré avec pierres en cabochon

et une figure en bas-relief du Christ assis sur l'arc-en-ciel. Cette reliure ressemble beaucoup à celle du n° 1 du Catalogue Soltykoff.

56. Missale cum notis musicis. Manuscrit in-folio sur vélin du XIVe siècle, recouvert d'une *admirable* reliure dite byzantine, en métal doré avec figures en repoussé, ornée de pierres précieuses et d'anciens émaux.

57. Psalterium Davidis. Manuscrit in-folio sur vélin du XIe au XIIe siècle, exécuté en Espagne, recouvert d'une *admirable* reliure dite byzantine, en métal doré, orné de grandes figures dorées, d'émaux et ivoires sculptés d'un genre très-particulier. Rien n'est plus rare que de rencontrer d'anciens manuscrits espagnols; quant aux produits de l'ancienne orfévrerie espagnole, ils sont presque *introuvables*.

58. Corpus historiæ romanæ (*Justinus*, *Sallustius*, *Florus*). *Admirable* manuscrit in-folio sur vélin du XVe siècle, exécuté en France, et dont la reliure, formée, il y a quatre siècles, comme c'était alors l'usage, de parties bien plus anciennes que le manuscrit lui-même, est ornée de figures en métal doré, avec pierres précieuses, anciens émaux de Limoges, etc. Au milieu se voit un admirable tableau de la Crucifixion en ivoire sculpté (du temps des Croisades). — Comme *travail français* et comme reliure si richement ornée, destinée à un recueil de *classiques* plutôt qu'à un livre d'église (comme c'était l'usage presque constant alors), ce volume peut passer pour unique.

59. Funérailles d'Anne de Bretagne, reine de France. Manuscrit *original*, in-folio sur vélin (de l'année 1514) exécuté pour le roi de France, orné de dix grandes miniatures contenant les portraits de la reine et des personnes qui ont assisté à toutes les cérémonies des funérailles, avec les armes de France et de Bretagne répétées à l'infini, ainsi que d'autres blasons, et avec aussi 340 jolies lettres capitales en or et en couleur.

La description des funérailles est précédée d'un long poëme, en français, sur l'histoire de la Bretagne.

La *merveilleuse reliure* de cet *admirable volume* est du temps, et a été sans doute exécutée pour Louis XII, roi de France. Elle est dans le genre Grolier, en maroquin brun, aux armes royales

de France et de Bretagne, et couvertes d'A couronnés, de larmes, etc., etc. Les anciens fermoirs en argent y sont encore *parfaitement conservés, comme tout le reste.* On peut considérer ce volume comme *chef-d'œuvre* de la reliure française au XVI^e^ siècle. *A l'intérieur comme à l'extérieur, ce volume est vraiment un* LIVRE ROYAL. — *Voyez la planche XV du Catalogue anglais.*

60. S. Antoninus de statu inquisitorum. Manuscrit sur vélin in-folio du XV^e^ siècle.

61. Arnaldi de Nova Villa Aureolæ. Manuscrit in-4° sur vélin du XIV^e^ siècle.

62. S. Augustini regula (en latin et en italien). Manuscrit sur vélin in-folio du XV^e^ siècle.

63. S. Augustini liber exortacionis. Manuscrit sur vélin in-4° du XI^e^ siècle.

64. Articles de las enquestas de la Patz de la ville d'Aurillac et de l'abbaye de Saint-Géraud. *Précieux* manuscrit original du XIII^e^ siècle, in-folio sur vélin, écrit en patois d'Auvergne. *Très-important.*

65. Le Romans de Troye, poëme chevaleresque inédit, écrit en vieux français, par Benoît de Sainte-Maure. Précieux manuscrit sur vélin, in-folio du XII^e^ siècle.

66. La Bible en vieux français, traduction inédite du XII^e^ siècle. *Magnifique manuscrit* in-folio écrit sur vélin à deux colonnes, au commencement du XIII^e^ siècle. Cet *admirable* produit de l'ancien *art français* est orné de *vingt miniatures sur fond d'or* très-remarquables. — *Voyez la planche XV du Catalogue anglais.*

67. Bible en vieux français avec l'exposition. Manuscrit sur vélin in-folio du XV^e^ siècle.

68. Bornio de Sala dei doveri del Principe. Manuscrit in-4° sur vélin du XV^e^ siècle.

69. Brunetto Latini (le maître de Dante) il Tesoro. Manuscrit in-folio sur vélin du XIV^e^ siècle. Les manuscrits de cet ouvrage célèbre sont assez nombreux en français, mais en italien (comme celui que nous décrivons ici) ils sont *très-rares.*

70. Christine de Pisan, Melibée, poëme en vieux français. Manuscrit sur vélin in-folio du XIVe siècle.

71. Corpus Historiarum (a Tempore Caroli Magni). Manuscrit in-folio sur vélin du XIVe-XVe siècle, avec de jolies lettres initiales en or et en couleur. Ce volume important, dans lequel sont fondus Turpin, Sigebert, etc., est, dans quelques parties du moins, un véritable roman de chevalerie.

72. Dante Allighieri Sonetti e Canzoni, etc. Manuscrit sur vélin in-4° du XVe siècle (daté de 1427). Très-important et fort joli. Les manuscrits des poésies lyriques de Dante sont beaucoup plus rares que ceux de la *Divina Commedia.* Entre autres pièces rares, ce manuscrit contient le *célèbre* sonnet écrit par Dante en *trois langues*, savoir en latin, en italien et en *français.*

73. De Dominis (M. Ant.). Correspondance, en partie inédite, de cette célèbre victime de l'Inquisition. Manuscrit sur papier in-4°, du commencement du XVIIe siècle.

74. Empedoclis Sphæra (en grec). Manuscrit sur papier in-folio du XVe siècle. *Très-rare.*

75. Euclidis Geometriæ libri XIII et Hypsiclis libri II, *arabice.* Manuscrit sur papier oriental in-folio du XVe siècle, avec figures géométriques. Les anciens manuscrits d'Euclide en arabe sont rares.

76. Eusebius de Corpore Christi. Manuscrit sur vélin in-4° du XIe-XIIe siècle, avec *neumes.*

77. Eusebii Cæsariensis Historia Ecclesiastica. Important manuscrit sur vélin in-folio, du XIVe siècle.

78. Evangiles de Domées (c'est-à-dire *Évangiles des Dimanches*). *Poëme inédit* en vieux français du XIIe siècle, qui, d'après la haute autorité de M. Paulin Paris, *n'existe pas* à la Bibliothèque impériale de Paris. Manuscrit sur vélin in-4°, du XIIe siècle.

79. Gersonis duo Psalteria. Joli manuscrit sur vélin in-4° du XVe siècle.

80. Grammatica Latina. Joli manuscrit in-4° sur vélin du XVe siècle.

81. Guillermi Cardinalis publicum instrumentum, etc. Joli

manuscrit in-4° sur vélin du XV^e siècle aux armes du Pape Sixte IV, auquel il a appartenu, avec les petits portraits en miniature de 12 papes.

82. Hieronimi (B.) Expositio in Ecclesiastem. Manuscrit sur vélin in-folio du XI^e-XII^e siècle.

83. Hieronimi (B.) Epistolæ. Manuscrit sur vélin in-4° du XI^e siècle.

84. Histoire de Troye la Grant (*roman de chevalerie*). Beau manuscrit sur vélin in-folio du XV^e siècle.

85. Scritture riguardante il tribunal dell' inquisizione. Manuscrit sur papier in-folio daté de l'an 1740.

86. Jami. Les amours de Joussouf et de Zuleikha, célèbre poëme persan. Charmant manuscrit in-4° très-bien écrit en Orient au XVIII^e siècle et orné de 31 belles miniatures.

87. S. Johannis Chrysostomi opera varia. Beau manuscrit grec écrit sur *papier de coton* au XIII^e siècle, in-4°.

88. Evangelium S. Joannis (et alia). Manuscrit sur vélin in-folio du XIII^e siècle.

89. Liber Jobi. — Liber Sapientiæ Salomonis. — Liber Ecclesiasticus, etc. Manuscrit sur vélin in-4° du IX^e siècle. *L'extrême rareté* des manuscrits bibliques du IX^e siècle est bien connue.

90. Johannis et Basilii Dialogus. Manuscrit sur vélin in-4° du X^e siècle.

91. Leibnitz (G. G.). Lettres autographes. Collection *précieuse* de vingt-deux lettres autographes et *inédites* de cet homme universel.

92. Leone X. Collection précieuse et inédite des comptes originaux de ce célèbre pontife, contenant le détail *extrêmement curieux* de ses dépenses particulières, les sommes payées aux hommes de lettres, aux artistes, etc., et particulièrement les diverses sommes payées à Raphaël pour ses immortels travaux de la Loggia.

93. Lethberti Flores Psalmorum. Manuscrit in-folio sur vélin *daté* de l'an 1285.

94. Leonardo Aretino la Guerra Punica. Joli manuscrit sur vélin in-4° du XV^e siècle.

95. Liturgia ecclesiæ armenicæ. Beau manuscrit en arménien, écrit sur papier de coton, in-4°, du XIII<sup>e</sup> siècle.

96. Epitome Titi Livii. Manuscrit sur papier in-4° du XV<sup>e</sup> siècle.

97. L'Alcoran en arabe. Magnifique manuscrit in-folio, écrit au XVI<sup>e</sup> siècle pour l'empereur de Maroc, et enrichi d'une foule d'ornements *admirables* en or et en couleurs, dans le style de l'Alhambra.

98. Malatesta. Istoria delle dissenzioni di Paolo V coi Veneziani. Important manuscrit inédit, daté de l'an 1605, in-folio.

99. Martyrologium. Manuscrit très-important pour l'histoire ecclésiastique. Sur vélin, in-folio du X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle.

100. Lettres du cardinal Mazarin, écrites en italien de 1647 à 1651, 4 volumes in-folio sur papier. *Recueil très-important pour l'histoire du temps.*

101. Missale Copticum, avec explication en *arabe*, in-folio sur papier du XVI<sup>e</sup> siècle. (*Rare.*)

102. Musique. Livre du chant de la messe, en *copte* et en *arabe.* Manuscrit sur papier in-4° du XVI<sup>e</sup> siècle. (*Rare.*)

103. Nicephori Melisseni opuscula varia *græce.* Manuscrit in-4° du XVII<sup>e</sup> siècle.

104. Plinii historia naturalis, etc. Manuscrit sur papier in-folio du XV<sup>e</sup> siècle. (Supposé l'autographe d'H. Barbaro.)

105. Pauli (S.) epistolæ canonicæ. Manuscrit sur vélin in-folio du XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle.

106. Phalaridis Epistolæ et alia. Manuscrit in-4° sur papier du XV<sup>e</sup> siècle.

107. Missel en grec, avec la musique grecque notée. Manuscrit in-folio sur vélin du XI<sup>e</sup> siècle. Pour l'histoire de la musique, comme pour la calligraphie grecque, c'est là un volume d'un intérêt extraordinaire. — *Voyez la planche XV du Catalogue anglais.*

108. Règles de la seconde Rettorique, cest assavoir des choses rimées.

Ce précieux manuscrit contient une *foule* des productions des *plus anciens poëtes français* qu'on ne trouverait *nulle part ailleurs.* Très-joli volume sur vélin in-4° du XV<sup>e</sup> siècle.

109. Roman de Boëce, poëme en vieux français. Manuscrit in-folio sur vélin du XIVe siècle.

110. Roman de la Rose. Manuscrit in-folio sur vélin du XIVe siècle.

111. Horæ B. Mariæ Virginis, en éthiopien. Manuscrit sur vélin in-16 du XVe siècle.

112. Sedulii Presbyteri Carmina. Manuscrit sur vélin in-4° du XVe siècle.

113. Senecæ (et aliorum) epistolæ variæ. Manuscrit sur vélin in-12 du XVe siècle.

114. Smaragdi Abbatis explicationes. *Précieux* manuscrit visigothique écrit en Espagne au commencement du IXe siècle. Volume in-folio carré sur vélin. — *Voyez la planche XIII du Catalogue anglais.*

115. Speculum Humanæ Salvationis. Poëme latin avec un commentaire en allemand. Manuscrit sur papier in-4° du XIVe-XVe siècle, très-important pour l'histoire du célèbre ouvrage xylographique qui porte le même nom.

116. Thiepolo, Castro e Malatesti relazioni varie istoriche (la dernière est relative à *l'invincible armada*). Manuscrit sur papier in-folio du XVIIe siècle.

117. Vitæ Sanctorum. Manuscrit sur vélin in-folio du XIe-XIIe siècle, précieux pour l'histoire de France, et contenant, entre autres choses, des écrits de Grégoire de Tours.

118. Vitæ et passiones Sanctorum. Manuscrit sur vélin in-4° du Xe siècle. Ce précieux volume contenant, entre autres choses, la Vie et les Visions de *Saint Furse* (irlandais).

119. Vitæ Sanctorum. Manuscrit sur vélin in-folio du Xe-XIe siècle. Volume d'un prix *inestimable* pour l'histoire ecclésiastique de la France.

120. Manuscrit copte en lettres onciales, sur vélin in-folio du VIIe-VIIIe siècle. C'est une collection de fragments de divers anciens livres d'église.

121. Fragments de l'Alcoran, tirés de différents manuscrits en lettres *confiques*, du VIIIe au IXe siècle, in-folio sur vélin.

122. Papyri Coptici, en lettres onciales, du IVe siècle.

123. Papyri Ægyptiaci. Plusieurs papyrus et fragments de papyrus égyptiens.

124. Inscriptions égyptiennes, sur toile de coton.

125. Un autre objet semblable.

126. Collection de vingt-huit anciennes productions xylographiques, de la première moitié du XV^e siècle, tirées à l'estompe.

*Précieux* recueil; plusieurs de ces xylographes sont probablement *uniques*.

127. Xylographe de dimensions extraordinaires, exécuté vers 1450 et représentant la figure de *Jésus-Christ*, avec une inscription en lettres gothiques. Ce *précieux* morceau a 46 centimètres de haut sur 28 de large.

NOTA BENE. — De 128 à 137. Le Catalogue anglais contient la description de *dix impressions en pâte*. Ce sont des espèces de nielles tirés sur pâte en Allemagne au XV^e siècle, d'une rareté extrême et au sujet desquels on peut consulter le *Peintre graveur* de Passavant (tome I, p. 102 et suiv.). Après de longues recherches, Passavant n'a pu découvrir que seize de ces impressions en pâte, lesquelles se trouvent presque exclusivement dans les collections impériales de Vienne et de Saint-Pétersbourg et dans la collection royale de Dresde. Ainsi qu'on vient de le dire, il s'en trouve *dix*, dans ce Catalogue de M. Libri, que Passavant n'a pas connues.

138. Diane de Poitiers. Recueils de figures d'instruments divers, en or, en argent et en couleurs, formé pour Diane de Poitiers, dont il contient le triple croissant. Volume précieux in-8°, relié au XVI^e siècle, aux armes royales de France et parfaitement conservé.

139. Mappemonde gravée sur cuivre vers 1535, et contenant l'Amérique, qu'on y a figurée attachée à l'Asie. Cette mappemonde, ornée de médaillons d'une exécution merveilleuse, est due à un artiste de premier ordre, et semble tout à fait inconnue.

140. Koster. Un feuillet sur vélin contenant deux pages d'une édition à 29 lignes par page, et parfaitement *inconnue*, du *Doctrinale d'Alexandre Gallus*. Elle est imprimée dans ces types si singuliers qu'on attribue à Koster, de Harlem, et dont les frag-

ments qui se voient à la Bibliothèque royale de la Haye ont donné lieu à tant de discussions.

141. Plaque de nielle sur argent, attribuée à Francia et représentant une femme nue portée par un satyre. Très-rare et très-beau.

142. Anciens dessins de grands maîtres, tels que Albert Durer, Michel-Angelo, Raphaël, Léonard de Vinci, etc., etc.

NOTA BENE. — Les dessins réunis sous ce numéro et les trois numéros suivants proviennent des plus célèbres collections, telles que Mariette, Lawrence, Woodburn, Lely, etc., etc.

143. Anciens dessins de grands maîtres, tels que Callot, Rembrandt, Rubens, etc., etc.

144. Anciens dessins de grands maîtres, tels que Michel Angelo, L. da Vinci, Mantegna, Rembrandt, etc., etc.

145. Anciens dessins de grands maîtres, tels que Michel Angelo, le Titien, Rubens, L. da Vinci, Murillo, etc., etc.

146. Corpus Juris. Magnifique manuscrit sur vélin in-folio du XIV^e^ siècle. Cet admirable volume, parfaitement conservé, est orné de 40 grandes miniatures peintes sur fond d'or avec une finesse extraordinaire par Giotto, le célèbre ami de Dante. Ce livre merveilleux, dont on trouverait rarement le pareil, est en outre orné de *plusieurs centaines* de petites miniatures, représentant, pour la plupart, des figures humaines d'un *fini sans égal. — Voyez la planche XIV du Catalogue anglais.*

147. Monuments inédits de l'art de l'ornementation au moyen âge et à la renaissance, par M. Libri; grand in-folio. Seconde édition augmentée de plusieurs planches.

Cette seconde édition n'a pas encore été publiée; elle paraîtra pour la première fois dans cette vente. Elle contient 65 planches magnifiques en *or*, en *argent* et en *couleurs*. Le nombre des exemplaires en est très-restreint, les bois ayant été détruits et les dessins sur pierre effacés.

148. Monuments inédits. Un autre exemplaire.

149. Monuments inédits. Un autre exemplaire.

150. Monuments inédits. Un autre exemplaire.

NOTA BENE. — Les reliures dites *byzantines* décrites dans le présent Catalogue ressemblent, dans leur ensemble, à celles qui sont représentées en or, en argent et en couleurs, dans les onze premières planches des *Monuments inédits*, mais celles que contient le Catalogue actuel (nos 53-58) n'ont jamais été reproduites et sont plus richement variées que celles qu'on voit dans les *Monuments*.

## CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Portrait de Prud'hon offert à S. M. l'Impératrice Eugénie. — Élection de M. Gérôme à l'Académie des Beaux-Arts. — Cours de dessin de M. Hendrickx. — Le vase d'Amathonte. — Restauration de Notre-Dame de Paris. — Musée rétrospectif. — Règlement pour l'exposition publique des ouvrages des artistes vivants. — Nouvelles relatives aux arts. — Nécrologie.

---

Le 15 novembre dernier, jour de sainte Eugénie, M. le comte de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts, offrit à S. M. l'Impératrice une délicieuse aquarelle signée Prud'hon, et représentant le grand artiste lui-même en toilette de bal du temps du consulat.

Prud'hon avait exécuté ce dessin à grands traits pour guider l'imagination de son tailleur. (*Événement* du 7 décembre).

⁂ L'Académie des Beaux-Arts, dans sa séance de samedi 2 décembre, a procédé à l'élection d'un membre de la section de peinture, en remplacement de M. Heine. Il y avait 33 votants ; la majorité était donc de 17. Au septième tour de scrutin, M. Gérôme a obtenu 17 voix, et M. Hesse 14. En conséquence, M. Gérôme, ayant réuni la majorité absolue des suffrages, a été élu. M. Gérôme sera le troisième académicien occupant le cinquième fauteuil de la section de peinture, créée le 15 décembre 1795.

⁂ COURS DE DESSIN DE M. HENDRICKX. — Au mois d'août dernier, M. le ministre de l'instruction publique a autorisé M. Hendrickx, artiste peintre, à Bruxelles, inspecteur de l'enseignement du dessin dans les écoles communales de Bruxelles, à expérimenter à Paris, sur des ouvriers n'ayant aucune notion de dessin, une méthode dont il est auteur et qui, appliquée en Belgique, a donné les résultats les plus satisfaisants.

Cette expérimentation a eu lieu, pendant les mois d'août et de septembre, dans un local dépendant du Lycée Bonaparte, et une cinquantaine d'adultes y ont pris part. C'étaient des élèves de l'Association philotechnique, des employés de commerce et des ouvriers de différentes professions, parmi lesquels se trouvaient notamment des mécaniciens de la Compagnie du chemin de fer de l'Ouest.

Tous ces adultes, nominativement inscrits et admis gratuitement, ont été reconnus, à l'exception d'un seul dont les travaux ultérieurs n'ont rien présenté de remarquable, complétement étrangers à l'art du dessin. Après vingt-deux leçons, d'une heure chacune, les élèves étaient en état d'exécuter d'une main ferme et avec beaucoup de goût des dessins très-com-

pliqués. Sur leur demande instante, M. le ministre a décidé que l'expérimentation de la méthode de M. Hendrickx serait continuée, dès maintenant, au lycée Charlemagne, aux frais de l'administration, par M. Bourson, artiste peintre et collaborateur de M. Hendrickx.

Deux cours auront lieu par soirée, les mardis et vendredis, pour trente-cinq élèves chacun : l'un, du premier degré (partie élémentaire de la méthode Hendrickx), de huit heures à neuf heures un quart; l'autre, du second degré (partie supérieure de cette méthode), de neuf heures un quart à dix heures et demie.

Les élèves n'y seront admis que par décision du ministre, sur la proposition des Associations polytechnique et philotechnique, ou sur leur demande individuelle.

M. Bourson a, en même temps, été chargé par M. le ministre de faire, à l'École normale primaire de Versailles, un cours destiné aux élèves de l'École, qui a lieu les mardis et samedis, de une heure et demie à trois heures; et un second cours normal, spécialement destiné aux instituteurs en exercice, qui se fait le jeudi, à deux heures. (*Moniteur des Arts.*)

⁎ Une dépêche de Toulon annonce que *la Perdrix* vient d'arriver de Limisso (île de Chypre), où elle était parvenue, après de grands efforts, à embarquer le célèbre *vase d'Amathonte*, un des plus beaux ornements du temple de Vénus construit par les Phéniciens.

Limisso (ancienne Amathonte) était une des cités antiques les plus renommées par le luxe de ses habitants et la splendeur de ses monuments. Elle n'offre plus aujourd'hui que des ruines immenses, au milieu desquelles se faisait encore remarquer le vase énorme apporté par *la Perdrix*. L'enlèvement de cette gigantesque œuvre d'art, qui pèse 14,000 kilogr., avait été considéré jusqu'ici comme à peu près impraticable.

Ce vase affecte la forme hémisphérique, d'une hauteur de $1^m,84$. Son diamètre est de $3^m,12$, à la partie renflée, et de $2^m,40$ à la base. Il est formé d'une pierre calcaire très-dure, et muni de trois renforts ou anses pleines, sur lesquelles on voit encore des sculptûres représentant des taureaux.

C'est M. le comte de Vogué, chargé d'une mission scientifique en Orient, qui a obtenu la cession de ce vase par le gouvernement de la Sublime Porte.

⁎ On vient de placer dans leurs niches, devant le portail du midi de l'église Notre-Dame, treize statues de saints : six de chaque côté et une sur le montant qui est au centre de la grande porte.

Douze grands lustres de bronze doré, style du quatorzième siècle, viennent d'être suspendus aux voûtes de la nef et du chœur; on recon-

struit le grand orgue; on termine les décorations et la pose des vitraux des chapelles qui sont à gauche de la nef.

Les gigantesques travaux entrepris et continués sans interruption depuis plus de quinze ans par notre regretté collaborateur M. A. Lassus et le savant archéologue M. Viollet-Leduc, touchent à leur terme. On peut dire que jamais on n'aura exécuté une restauration plus intelligente, plus difficile et plus immense.

⁂ Tous les journaux, toutes les revues ont avec raison accordé beaucoup de place à la description et à l'examen du Musée rétrospectif qui a été si heureusement annexé à l'exposition des arts industriels par les soins d'une commission composée d'écrivains, d'amateurs et d'amis des arts. Il est à regretter que le catalogue de ce Musée incomparable n'ait pas encore été publié comme un souvenir de cette exposition, qui ne se refera plus. Nous avons l'intention de faire paraître dans la Revue quelques notices semblables à celles que nous avons données sur la collection de M. Double, une des plus importantes du Musée rétrospectif. En attendant, nous empruntons deux ou trois passages, écrits de verve, par Timothée Trim, dans le *Petit Journal*, qui pourrait avoir une si grande influence sur les progrès et sur les destinées de l'art français en s'adressant à un million de lecteurs :

Voici un échantillon de cette espèce de cours sur les arts, que l'inépuisable et infatigable Timothée Trim (Léo Lespès) a entrepris avec bonheur devant le nombreux public qui est avide de l'entendre parler d'abondance, tous les soirs, *de omnibus rebus et quibusdam aliis* :

« Ce Musée rétrospectif est, à Paris, la première preuve de l'influence de l'art ancien sur l'industrie; tous les modèles merveilleux de nos ancêtres y sont dévotement conservés.

« Car, il faut bien le retenir, lecteurs.

« Tout ce que je vais vous dépeindre appartient à des particuliers, à des conservateurs, à de fervents amoureux du génie antique.

« Et les directeurs des Musées impériaux sont jaloux de bien des richesses qui brillent dans ce Temple du goût, et manquent à leurs collections officielles.

« La première salle que j'ai visitée est garnie de trésors appartenant à M. de Rothschild : vous y verrez les perles de Ferrières comme si vous aviez passé la journée dans ce château du banquier des banquiers.

« Mille objets, marbres, statues, faïences, bijoux, éblouissent la vue.

« Il y a une stalle du quinzième siècle, en bois sculpté, reproduisant le *Jugement de Salomon*, et dont les cariatides représentent un enfant et un singe, antithèse de la beauté enfantine; ces figures de bois semblent vivre et se mouvoir dans le chêne rigide...

« A deux pas de là, on admire deux candélabres en bronze *cloisonné*, c'est-à-dire que dans chacun des vides que le burin a faits au cuivre on a coulé des sujets en émail d'un style inimité.

« Ce sont des magots tenant des cigognes au bout d'un bâton ; ils ont dû appartenir à Louis XIII.

« J'ai admiré plus loin des portraits historiques en émail sur de grands plats : chaque assiette vaut 40,000 francs ! ! !.....

« Et enfin, deux pièces de cet adorable service de table de Henri II, dont les cinquante-huit autres pièces, disséminées dans le monde entier, sont la convoitise des fanatiques de la céramique... et valent des trésors.

« M. le comte de Nieuwerkerke a envoyé à l'Union des arts appliqués à l'industrie une collection de tabatières que je prise fort, mais j'ai surtout admiré ses sujets *en cire*, la cire est une spécialité de l'art importée par les artistes bourguignons... *La Jeunesse et la Vieillesse*, plus un *Mazarin* plus expressif.

« Un collectionneur éminent a exposé tout un mobilier fameux, qu'il emploie à son usage particulier.

« Il voit l'heure à une étonnante pendule entourée de fleurs en porcelaine de Sèvres, dont pas une rose, pas une feuille n'a été ébréchée.

« Cette pendule a sur le devant un orchestre de musiciens et des chanteuses en porcelaine de Saxe qui sont d'un rocaille adorable ;

« Et une musique, voisine du mouvement, exécute douze airs de Lulli !...

« Cette curiosité vient du château de Rambouillet, et a été faite pour le comte de Toulouse.

« Les chaises et les fauteuils, en tapisserie éblouissante, représentent les *Fables de la Fontaine* et proviennent des palais de Louis XIV.

« Deux vases de Sèvres à fond rose, ornés de médaillons, proviennent de Louis XV et représentent les divers épisodes de la *Bataille de Fontenoy*. Rien n'est étourdissant comme les perles, les rubans, les anneaux dont ils sont enjolivés.

« Le service de table a appartenu à Mme du Barry, et porte son chiffre. Ce service représente les *Animaux de Buffon*.

« La chambre à coucher de M. Double est ornée de la pendule de Marie-Antoinette, garnie de diamants et de bleu lapis-lazuli, un véritable bijou de blonde.

« Je le répète, l'intelligent collectionneur *se sert* de ces meubles historiques, dont la conservation est parfaite. »

⁂ Dans le règlement pour l'exposition publique des ouvrages des artistes vivants en 1866, nous avons remarqué deux nouveaux articles d'une grande importance, au sujet desquels on n'aura sans doute qu'à féliciter M. le surintendant des Beaux-Arts. M. le comte de Nieuwerkerke, tou-

jours à la recherche de ce qui peut encourager les arts et servir à leurs progrès, vient de montrer, par cette dernière réforme, combien il respecte les droits acquis et en même temps combien il s'efforce de faire naître l'émulation entre tous les artistes dont les ouvrages sont admis aux grandes expositions annuelles de peinture, de sculpture, de gravure et d'architecture.

Voici le texte de ces deux articles :

Art. XXI. Seront reçues sans examen les œuvres des artistes membres de l'Institut ou décorés de la Légion d'honneur, ou ayant obtenu une médaille aux précédentes expositions. Nul ne jouira de l'exemption du jury et du droit de vote que dans la section où les récompenses ont été obtenues.

Art. XXVI. Deux médailles d'honneur, de la valeur de 4,000 francs chacune, pourront être accordées aux auteurs des deux œuvres les plus éminentes du Salon, et ces médailles exceptionnelles seront décernées par le vote de tous les artistes exposants ayant obtenu une médaille aux précédents Salons. Les artistes seront appelés à émettre ce vote pendant la période du remaniement habituel du Salon.

⁂ Les élèves lauréats de l'École des Beaux-Arts, peintres, sculpteurs, architectes et musiciens qui ont obtenu les prix de Rome au dernier concours, ont eu l'honneur de dîner, jeudi 9 novembre, à la table de l'empereur, à Saint-Cloud.

A ce dîner assistaient également M. le comte de Nieuwerkerke, sénateur, surintendant des Beaux-Arts; M. Courmont, directeur des Beaux-Arts; M. Auber, directeur du Conservatoire, et M. Robert-Fleury, directeur de l'école des Beaux-Arts.

⁂ L'ouverture de l'École centrale d'architecture, située, 59, rue d'Enfer, a eu lieu le 10 novembre, sous la présidence de M. Dupont (de l'Eure), assisté de MM. Émile Muller et Émile Trélat, membres du conseil de l'École.

L'assistance était nombreuse : on remarquait sur l'estrade d'honneur M. de Nieuwerkerke, sénateur, surintendant des Beaux-Arts, M. Charles Robert, secrétaire général du ministère de l'instruction publique, et un grand nombre de notabilités littéraires et artistiques.

⁂ L'Académie des Beaux-Arts, dans sa séance du 14 octobre, a proposé, pour le prix Bordin à décerner en 1867, la question suivante : « Rechercher et démontrer le degré d'influence qu'exercent sur les « beaux-arts les milieux nationaux et politiques, moraux et religieux, « philosophiques et scientifiques. Faire ressortir dans quelle mesure les

« artistes les plus éminents se sont montrés affranchis ou indépendants de « cette influence. » Le prix consistera en une médaille d'or de 2,900 francs.

Les mémoires devront être déposés au secrétariat de l'Institut, franc de port, le 15 juin 1867, terme de rigueur.

*** Des cours gratuits de dessin et de géométrie se sont ouverts, à Paris, au Conservatoire des arts et métiers, depuis le lundi 26 octobre. L'enseignement comprend les géométries élémentaire et descriptive (professeur, M. Le Roux); le dessin des machines et de l'architecture (professeur, M. Wormser) ; le dessin et le modelage d'ornement et de la figure appliquée à l'industrie (professeur, M. A. Lecomte).

*** La peinture sur faïence vient de recevoir, à Bordeaux, une application fort intéressante. La compagnie des Transatlantiques a fait décorer les salons du paquebot *Impératrice Eugénie* avec des plaques, peintes à palette libre, sur émail cru, par M. Michel Bouquet; elle se propose d'employer le même genre de peinture à la décoration intérieure de ses autres navires. C'est, en effet, le seul mode de peinture qui résiste à toutes les variations de la température ainsi qu'aux influences de la lumière et de la mer. Le procédé n'offre pas d'ailleurs de bien grandes difficultés, et les artistes ne seront pas en peine pour substituer sur le chevalet une plaque de faïence à une toile ou à un panneau. M. Hamon et M. Français, M. Ranvier et M. Bracquemond, entre autres, ont déjà peint aussi des plats de dressoirs ou des plaques décoratives dont l'exécution est parfaite.

*** Nous lisons dans le *Moniteur des Arts* : « M. Carrier-Belleuse vient d'être chargé de composer et d'exécuter un groupe allégorique en bronze et en marbre, destiné à être offert, par plus de 9,000 souscripteurs, composant la population ouvrière et commerçante du Creusot, à M. Henri Schneider, à l'occasion du baptême de son premier enfant.

« Ce groupe représentera l'Industrie apportant au monde la lumière, le pain et l'abondance. A la base, le Travail sera personnifié par trois figures caractérisant : *l'Exploitation minière, la Métallurgie, la Mécanique*. Nous sommes heureux de voir l'expression d'une telle sympathie devenir ainsi pour l'art le prétexte d'une création nouvelle. »

*** S. M. l'Impératrice vient de faire frapper, à l'hôtel de la Monnaie, une médaille d'or en l'honneur de la comtesse de Chabannes, femme du préfet maritime de Toulon, qui, pendant toute la durée de l'épidémie, a fait des prodiges de dévouement et de charité.

Cette médaille porte d'un côté l'effigie de l'Empereur et de l'autre celle de l'Impératrice, disposition absolument nouvelle en numismatique.

⁂ Il est question d'ériger, dans le petit village de Varzy (Nièvre), une statue à M. Dupin. Le conseil municipal de Varzy aurait déjà voté, avec un pieux empressement, sur la proposition de M. Sellier, maire, une somme de 2,000 fr. comme première souscription pour l'érection de cette statue.

⁂ Il vient d'arriver à Paris un monument unique de l'art chinois : ce sont deux grandes statues d'animaux en marbre, ayant chacune trois mètres de hauteur et connues dans tout l'empire sous le nom de : *Lions du Kiang-Sou.* Elles représentent la tête d'un lion magnifiquement sculpté sur le corps d'une chimère avec les ailes et les pattes du grand dragon ailé aux cinq griffes, emblème national et religieux des Chinois.

Elles proviennent de la pagode de Kao-Min-Se, située sur les bords du Yang-tse-Kiang, pagode célèbre, aujourd'hui en ruine. Une inscription remontant à plusieurs siècles constate leur origine.

L'histoire rapporte que l'illustre empereur Kang-hi quitta Pékin, en 1678, exprès pour aller visiter ces statues. Il les trouva si belles et si curieuses, qu'il demanda l'autorisation de les faire transporter dans son palais ; mais les bonzes de la pagode, qui était très-fréquentée par les fidèles, n'y voulurent consentir à aucun prix. Kang-hi dut abandonner alors son projet.

Ces précieuses statues sont, en ce moment, à la gare du chemin de fer de Lyon, à l'adresse de M. le vice-amiral Jaurès, qui en a obtenu la cession des autorités du pays. Il se propose, dit-on, de les offrir à l'Empereur. On pense qu'elles seront déposées au Musée du Louvre, qui possède déjà une très-belle collection chinoise.

⁂ Le *Moniteur de l'Armée* annonce que M. Aimé Millet, sculpteur, vient de faire partir, pour le Mexique, un monument funèbre destiné à être placé sur le tombeau du général d'artillerie Vernhet de Laumière, mort devant Puebla, le 6 avril 1863. C'est un souvenir des frères d'armes du défunt.

⁂ La souscription ouverte pour élever, à Londres, une cathédrale, en souvenir du cardinal Wiseman, a déjà produit plus de 300,000 fr. Le pape a contribué à la souscription par le don d'un magnifique reliquaire en argent, orné de pierres précieuses et de mosaïques d'un goût exquis.

⁂ On lit dans *la Presse* de Paris :

« Bruxelles vient d'inaugurer la statue de M. Verhaegen, le défunt grand maître de l'ordre maçonnique en Belgique, le fondateur de l'Université libre. Cette statue, de bronze, est une des œuvres les plus remar-

quables du sculpteur Guillaume Geefs, qui a très-heureusement vaincu les difficultés que le costume bourgeois de notre temps présente au ciseau de l'artiste. Sur les quatre faces du piédestal, on lit les dates de la naissance et de la mort de Verhaegen, 5 septembre 1796 — 6 octobre 1862 ; celle de la fondation de l'Université : 20 novembre 1834, et le texte du très bref testament par lequel il a fait à la ville de Bruxelles un legs de 100,000 francs en faveur du haut enseignement. »

*** La ville de Bruxelles doit ériger, par souscription, un monument à la mémoire du brave Jenneval, l'auteur de la *Brabançonne*, qui, après avoir été un des héros de la Révolution belge de 1830, fut tué en combattant pour l'indépendance de sa patrie adoptive. Jenneval, qui était artiste dramatique, dessinait et même peignait avec beaucoup de talent.

*** On lit cette nouvelle dans les journaux de 1826 : « *Munich*, 14 mai. On écrit de Rome qu'un brocanteur a retrouvé, sur des volets qu'on lui avait vendus à vil prix, dix dessins de Claude Lorrain, représentant des épisodes de la *Jérusalem délivrée*. Ces esquisses vont être gravées par Caraccioli et publiées avec un texte par Guattani. »

*** M. Beulé va partir prochainement pour l'Italie. Le savant secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts écrit une histoire de l'art romain. Dans un premier séjour qu'il fit à Rome, il y a quinze ans, il avait recueilli, pour cette histoire, des documents relatifs à la période de la république. Aujourd'hui, il va étudier sur place les monuments de l'époque impériale.

*** Les amateurs des beaux-arts n'apprendront pas sans un vif intérêt qu'une nouvelle édition de l'*Histoire de la Peinture flamande*, par M. Alfred Michiels, paraît en ce moment à la librairie internationale de MM. Lacroix et Verboeckhoven. Le premier volume est en vente. Depuis longtemps cet ouvrage, très-recherché, manquait dans le commerce. L'auteur s'est décidé à le faire réimprimer et même à le remanier entièrement, pour y introduire une multitude de faits curieux et d'observations nouvelles. Si la première édition a obtenu un succès durable et incontesté, la seconde ne peut manquer d'être encore mieux accueillie.

Le volume que nous avons sous les yeux expose les origines de la peinture flamande. L'auteur examine successivement les causes diverses qui ont imprimé à l'art des Pays-Bas ses caractères, qui, après lui avoir donné naissance, l'ont soutenu, fortifié, agrandi, ont ensuite amené sa décadence. Ces causes sont nombreuses : nous ne pouvons reproduire ici que la nomenclature de M. Michiels, qui piquera vivement la curiosité de nos

lecteurs, il analyse, apprécie et mesure l'action particulière qu'ont exercée le climat, le territoire, la race, les idées, les circonstances historiques, les grands hommes, le jugement de la foule, sur les destinées de la peinture flamande et hollandaise. Il décrit ensuite les peintures murales, les anciens vitraux que possèdent les Pays-Bas, puis leurs manuscrits principaux antérieurs au XV[me] siècle. Nous rendrons bientôt compte de ce travail approfondi.

## NÉCROLOGIE.

Pernot (Alexandre-François), peintre de paysage, né à Wassy (Haute-Marne) le 15 février 1795, est mort le mois dernier. Élève de Bertin et de Hersent, ancien professeur de dessin des pages du roi Charles X, médaille de deuxième classe en 1822, de première classe en 1839, décoré de la Légion d'honneur en 1846 et officier d'Académie de l'Instruction publique; auteur d'un grand nombre de paysages exposés aux salons depuis 1819 et d'un nombre considérable de dessins à la mine de plomb d'après nos vieux monuments. Il a publié plusieurs recueils de lithographies accompagnées de dissertations archéologiques.

⁂ Zipelius (Émile), né à Mulhouse (Haut-Rhin), le 30 juin 1810, élève de son père et de MM. Bénédict Masson et Léon Cogniet, s'est noyé dans la Moselle l'été dernier. Il avait exposé, au salon de 1845, un portrait d'homme et une tête d'enfant.

⁂ Dernièrement est décédée, au domaine de Malvallat, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, M[lle] Antoine-Marguerite-Thérèse Granet, sœur de l'illustre peintre Granet, bienfaiteur de la ville d'Aix, à laquelle il a laissé tous ses tableaux et objets d'art, et la plus grande partie de sa fortune.

M[lle] Granet était usufruitière de la fortune de son frère. Après son décès, cette fortune revient à la ville d'Aix jusqu'à concurrence de 86,000 francs, et le surplus est destiné au bureau de bienfaisance. Ces 86,000 francs ont des affectations spéciales, indiquées par le testateur, entre autres la construction du musée Granet, une pension annuelle de 1.200 francs à un élève peintre à Paris.

Le musée Granet a été édifié, et la ville en a fait l'avance. Cette galerie vient d'être complétée par la translation des tableaux dont M[lle] Granet avait l'usufruit. Quelques-uns avaient un grand prix, entre autre un portrait de Granet par Ingres et une belle esquisse du même peintre.

La ville va se mettre actuellement en mesure de liquider la succession Granet, par la vente des immeubles de Chazelles et de Malvallat, afin de remplir les intentions du testateur. (*Courrier artistique.*)

# LETTRES

SUR

# L'ACADÉMIE ROYALE DE SCULPTURE

## ET DE PEINTURE

## ET SUR LE SALON DE 1777.

---

### DEUXIÈME LETTRE.

*Suite du coup d'œil sur l'école française* (*en* 1777).

. . . . . . . . Voyons tout par nos yeux :
Ce sont là nos trépieds, nos oracles, nos dieux.

C'est ce que beaucoup d'artistes ne voudraient pas, milord; ils aimeraient mieux qu'on s'en rapportât à eux, et ils ont raison, parce qu'ils gagneraient infiniment à ne se montrer qu'au microscope de leur amour-propre, ayant l'admirable et double qualité contraire de grossir les beautés de leurs ouvrages et de diminuer celles des autres, surtout à l'égard de leurs rivaux. Il en est quelques-uns de meilleure foi, qui conviennent que c'est au public seul à juger du mérite d'un tableau, à le fixer irrévocablement. Cette assertion n'est pas nouvelle ; mais l'auteur des *Dialogues sur la Peinture* en donne une raison fine et détournée que tout le monde n'aperçoit pas. « Quoique, dit-il, il soit en général naturel de penser « que les gens de l'art s'y connaissent mieux que les autres, on se « trompe, quand même on les supposerait de bonne foi, sans passion « et sans jalousie ; ils sont toujours prévenus sur la partie qu'ils « ont le plus étudiée et la regardent comme la seule essentielle. « Ce goût exclusif enfante les sectes et les systèmes. Les peintres « napolitains, copiant la nature sans choix, avaient une fierté de « touche et une vérité de couleur qu'ils regardaient comme le seul « mérite ; ils ne concevaient pas la réputation du Dominiquin,

(1) Voir notre tome XIX, p. 177.

« qui, par l'étude de l'antique, scrupuleux dans le choix des « formes et par une observation profonde, parvenu à peindre « l'âme, préférait une imitation précise de la belle nature à la « facilité du pinceau, et alors la liberté des Espagnols était mé- « prisable pour un artiste à choix et à expression. »

Encouragé par cet aveu, je continue, milord, et reprends le tableau de différents membres de l'école française.

Le sieur Allegrain, troisième professeur, est un sculpteur qui a terminé cette année une *Diane surprise au bain par Actéon*, destinée pour être placée à Lucienne (1), chez madame la comtesse du Barri. Cette masse ne pouvant être transportée au salon, l'artiste a ouvert son atelier au public. Il serait difficile de voir une figure mieux dessinée, d'un ciseau plus doux, plus moelleux ; elle est prise dans le point où elle sort de l'eau, et, dans son embarras, cherche à soustraire au profane tant de beautés ; mais tandis qu'elle les cache d'un côté, elle les découvre de l'autre. Son attitude est d'être un peu courbée, ce qui rapproche cette figure au-dessus de la stature de nos femmes, c'est-à-dire de cinq pieds 10 pouces de haut, des proportions ordinaires ; il y a un art infini dans les contours, dans les plis, dans les développements du corps. Quelques amateurs trouvent les membres trop forts pour son sexe ; mais une Diane ne doit pas avoir la délicatesse du corps d'une Vénus. La tête n'est pas moins séduisante que le reste, et c'est le défaut qu'on reproche à l'auteur. On trouve que c'est un contre-sens dans le moment de l'action qu'il annonce, puisque l'expression, loin d'être celle d'une femme coquette, jouant la surprise dont elle n'est pas fâchée intérieurement, devrait être celle d'une déesse pudique, indignée de se voir en proie aux regards sacriléges d'un mortel.

Un poëte, M. Guichard, en voyant cette statue, dans son enthousiasme, a écrit au bas le distique suivant :

Sous ce marbre imposteur, toi, que Diane attire,
Crains le sort d'Actéon, tu vois qu'elle respire !

Son confrère Falconet, depuis longtemps en pays étranger, semble perdu pour sa patrie ; mais sa gloire rejaillit sur elle, et la postérité apprendra avec admiration ce que fut un Français qui

éleva la superbe statue de Pierre Ier en Russie et eut l'idée sublime de le mettre en action, de lui faire franchir sur son coursier ce rocher énorme dont le transport seul est déjà un des prodiges du règne de l'immortelle Catherine.

En voici un que vous aimerez beaucoup, milord, car il peint les nudités, et est très-voluptueux : on l'appelle l'*Albane de l'école française* (1); malheureusement, ce genre, qui semble tenir principalement à l'ardeur, à la fraîcheur, au brillant de la jeunesse, n'en comporte guère d'autres, et M. de La Grenée l'aîné, dont il s'agit, est déjà loin de cet âge aimable. Il a voulu rendre cette fois la grandeur d'âme de *Fabricius refusant les présents que Pyrrhus lui envoie* (2). L'idée est belle assurément, mais exigeait une élévation de pensées dont l'auteur n'était pas susceptible; il a mieux caractérisé l'ambassadeur du roi d'Épire, qu'on suppose être Cynéas, parce que ce personnage devait avoir un air de candeur et de séduction en même temps, dans le genre de poésie du peintre. Il n'en est pas de même du Romain, dont il fallait plus exprimer l'action par le mouvement de l'âme que par le repoussement de la main allongée. Au lieu de l'indignation qu'on s'attend à remarquer au plus haut degré sur sa physionomie, on n'y lit que de l'humeur; ce n'est point le courroux d'un héros : c'est un air boudeur et maussade; et le refus ne se détermine que par la roideur du bras, gesticulation forcée qui sent plus le rhéteur que le grand homme.

(1) « Si j'observe ces petits défauts des ouvrages de M. de La Grenée « l'aîné, ce n'est qu'afin qu'il y ait une parité encore plus absolue entre « cet artiste et le fameux Albane, à qui on l'a comparé avec tant de raison. « Puisqu'on s'est permis d'assimiler un maître moderne à un ancien, « j'oserai dire que la comparaison tournerait à la gloire de l'artiste français « à beaucoup d'égards, et que ce n'est que par la beauté de ses têtes que « l'Italien peut l'emporter. » Ce jugement est tiré d'une brochure ayant pour titre *Observations sur les ouvrages exposés au Salon du Louvre, ou lettre à M. le comte A****, qui parut en 1775, attribuée à un sieur Colson, brocanteur, barbouilleur de toile et de papier, mais disant des choses judicieuses, surtout quand il parle d'après les connaisseurs, comme en cette occasion, où c'est l'avis général.

(2) Tableau de 10 pieds de haut sur 8 de large, pour le roi.

Malgré ce que j'ai dit, milord, M. de La Grenée se soutient dans ses productions plus riantes et plus légères ; mais je préfère à tous les tableaux de cette espèce qu'il a exposés cette année, un de 1775, que j'ai vu je ne me rappelle pas où, et qui m'a charmé : c'est une allégorie de la paix dont l'idée est délicieuse. Vous vous rappelez ce joli distique latin:

Militis in galea nidum fecere columbæ;
Apparet Marti quam sit amica Venus.

C'en est la traduction fidèle. Tandis que la déesse des amours reçoit le dieu de la guerre entre ses bras, des colombes font leur nid dans son casque. Je voudrais seulement que le Mars, sans être moins mâle, se ressentît plus du moment où il se trouve. En général, l'artiste, qui excelle à rendre les beaux corps de femme, ne prononce pas aussi bien les muscles vigoureux de ses héros.

Encore un sculpteur, milord, et un bon, car il n'en est guère que de cette espèce à l'Académie, et la génération actuelle des artistes en ce genre ne dégénère point de la première ; on ne peut leur opposer de rivaux que parmi les anciens de la nation italienne (1). M. Pajou, vraiment digne d'être professeur (2), puisqu'il appuie ses préceptes de l'exemple, et qu'il le fait fréquemment et bien, n'a cependant pas autant réussi qu'on s'y attendait dans la statue de Descartes, dont il était chargé (3). On trouve qu'il a totalement manqué l'expression de son sujet rêvant à la Suisse bien loin de frapper le spectateur par les conceptions fortes d'un philosophe fabriquant le monde dans son imagination. J'ai été voir, au jardin du Roi, la statue de M. de Buffon, du même artiste, qu'on y a posée et qu'on commence à laisser

(1) Jugement des *Dialogues sur la Peinture.*

(2) M. Belle est sur la liste avant lui ; mais je le passe comme un paysagiste médiocre et dont on ne parle plus. M. le baron de Saint-Julien désavouerait aujourd'hui le jugement qu'il en portait en 1743 : « On ne saurait « mieux entendre le paysage et surtout le rendre avec plus de vérité qu'il le « fait. »

(3) Une des quatre ordonnées pour le roi, statue de 6 pieds de proportion.

regarder (1) au public ; quoiqu'elle soit mal placée, au pied d'un escalier, dans un vestibule étroit, où elle manque du point d'optique nécessaire à ce monument colossal, j'en ai été beaucoup plus content. L'auteur de l'*Histoire naturelle* est debout, dans l'attitude d'un homme qui compose. Le génie enflamme sa figure, pleine de noblesse ; il tient d'une main un poinçon, de l'autre un rouleau, suivant le costume antique : les attributs qui l'accompagnent indiquent le genre de ses occupations, et un globe auprès de lui désigne la nature entière soumise à son examen : Il règne dans cet ouvrage un grand caractère. M. Pajou, très-fécond dans son art (2), est en outre un savant, ce qui lui a valu une place à l'Académie des belles-lettres, dont il est en même temps dessinateur. Pour le petit Briard, ainsi que le qualifient ses confrères (3), il craint la critique en diable, et n'a garde de s'y exposer. Il ne met plus de tableaux au salon depuis longtemps; il s'est attaché à madame du Barri dans le temps de sa faveur; il a travaillé pour Lucienne. Là point de censure ; il reçoit des éloges et de l'argent: c'est bien doux. Il a peint aussi le plafond de la salle de Versailles. Il enchantait le feu roi et ses favoris, singes du maître ; on n'avait d'yeux que pour lui ; ce qui faisait taire les jaloux : c'était véritablement un enfant gâté de la cour : le moyen de braver ensuite un public sévère !

Au contraire, M. Vanloo, curieux de soutenir un nom célèbre dans la peinture (4) et de remplir les devoirs de son état, ne

(1) Cette statue, en marbre, exécutée aux dépens de S. M., avait été commandée par Louis XV, à l'insu de M. de Buffon ; c'était un hommage que le monarque voulait rendre au grand homme : elle est placée au bas de l'escalier d'histoire naturelle.

(2) On voyait encore au Salon plusieurs autres ouvrages de M. Pajou : une figure de Mercure représentant le Commerce, un buste du roi, trois bustes en marbre et plusieurs autres en terre cuite et deux dessins de paysage à l'encre de Chine.

(3) Suivant *les Dialogues sur la Peinture*.

(4) Il est frère du fameux Vanloo, peintre du roi de France, et le premier qui ait conservé le goût sain de l'antique au milieu de la contagion générale. Il y avait encore le Vanloo d'Espagne : médiocre.

laisse passer aucun salon sans produire les fruits de son travail. J'aime assez son morceau de l'*Aurore et Céphale*, dont il était chargé cette année pour le roi (1). La déesse est fraiche, amoureuse et séduisante ; mais on ne pourrait se persuader qu'elle puisse enlever un chasseur très-corsé et qui pèse encore lourdement sur la terre. Elle est sur un nuage qui a trop de consistance, et, en général, ce sujet n'est pas gai, léger et vaporeux, comme il devrait l'être.

Il est fâcheux qu'on reproche à M. *Bachelier* bien des choses qui diminuent de beaucoup son mérite et le rendent indigne du professorat. Dès 1750 on l'annonçait comme donnant de grandes espérances pour le genre d'Oudry (2); on lui trouvait seulement une exactitude si minutieuse, qu'elle dégénérait en froideur ; on l'exhortait à se départir de la patience des *Gérard Dow* et autres Flamands ou Hollandais, pour se livrer davantage à sa verve, et on lui promettait d'atteindre son rival (3). En 1755, on le décidait très en état de remplacer ce maître, qu'on venait de perdre, avec la différence que le nouveau La Fontaine traitait mieux les paysages, qu'il faisait reverdir les plantes avec plus de vérité.

On citait un certain *loup renversé* comme peut-être ce qui avait été fait de plus vivant dans le genre des animaux (4).

Il paraît que l'artiste ambitieux a voulu s'élever au-dessus de son talent et monter au premier rang en se faisant admettre à l'Académie comme peintre d'histoire; mais, ne pouvant exécuter son tableau de réception, M. Pierre avait eu la charité de le faire pour lui. *L'Anonyme* (5), moins charitable que celui-ci, qui révèle l'anecdote, outre ce plagiat, licite du moins et fait de concert avec le propriétaire, l'accuse d'autres plus odieux ; d'avoir disputé au comte de Caylus la découverte de la peinture encaus-

(1) Tableau de 7 pieds de large sur 10 de haut.

(2) Fameux peintre d'animaux, mort il y a 24 ou 25 ans.

(3) Jugement de M. le baron de Saint-Julien dans ses *Lettres sur la peinture à un amateur*.

(4) Jugement de M. le baron de Saint-Julien dans ses *Lettres à un partisan du bon goût*.

(5) L'auteur des *Dialogues sur la Peinture*, 7e dialogue.

tique (1) et de s'attribuer l'invention de l'établissement de *l'école gratuite* de dessin, dont il n'avait fait que publier le plan dans notre Gentleman's Magazine (2), ou, pour mieux dire, dans une traduction française qui en avait paru peu après (3). Il ne sera point hors de propos, milord, de vous faire ici une petite digression sur cette école.

L'institution dont il s'agit date d'environ quinze ans (4) : elle est due aux soins du lieutenant général de police d'alors, M. de Sartine. Elle est fondée en faveur des métiers pour 1,500 élèves, à qui l'on enseigne les principes élémentaires de la géométrie pratique et de l'architecture, de la coupe des pierres, de la perspective et de différentes parties du dessin, comme figures, animaux, fleurs et ornements ; elle est régie par un bureau d'admininistration, à perpétuité sous la présidence des successeurs de ce magistrat patriote.

M. Le Noir, marchant dignement sur les traces de son prédécesseur, n'a pas eu moins à cœur de soutenir l'école gratuite de dessin ; il l'a consolidée en sollicitant en 1776 des lettres patentes qui pourvoient complétement à sa dotation, et il a obtenu un chef-lieu (5) où se rassemblent tous les genres d'instruction élémentaire propres aux arts mécaniques, auxquels sont attachés les sujets qu'on y reçoit. Il porte plus loin ses vues et son attention : gémissant sur la perte du temps, les fatigues et les risques qu'occasionnent à ces enfants les distances qu'ils ont à parcourir, soit pour établir l'ordre de leur admission aux

(1) Façon de peindre avec des couleurs délayées dans de la cire fondue. Dans l'assemblée publique de l'Académie des belles-lettres pour la rentrée de Saint-Martin, en 1754, M. le comte de Caylus présenta une Minerve dans le goût antique peinte de cette manière, et prétendit que c'était l'encaustique des anciens. Ce ne fut que quelque temps après qu'il parut une brochure dans laquelle on revendiquait la découverte pour M. Bachelier.

(2) Du mois d'août 1746.

(3) Par M. Fenand de Monthelon. Cette traduction fut imprimée à Paris la même année 1746.

(4) L'École royale gratuite de dessin a été fondée en 1767.

(5) Rue des Cordeliers, où étaient autrefois les écoles de chirurgie.

exercices de l'école, soit pour recevoir, aux différentes époques, les objets que la munificence des fondateurs a destinés pour faciliter leurs travaux, il s'occupe à vaincre les obstacles qui s'opposent à la réunion des détails les plus essentiels de l'administration dans le lieu consacré à leurs études, en sorte qu'ils soient bientôt, sans interruption, immédiatement placés sous les yeux de ceux qui doivent les instruire, les surveiller et les récompenser.

En outre, il y a de grands et de petits prix fondés pour ceux qui se distinguent.

La distribution en est marquée par tout ce qui peut la rendre solennelle. Elle se fait aux Tuileries, devant les divers membres du bureau d'administration, où ne dédaignent pas d'entrer les plus grands seigneurs, et devant une foule considérable de citoyens de tous les ordres. C'est le président qui couronne le vainqueur, en l'embrassant au bruit des fanfares et des acclamations du public.

Telle est, milord, l'école royale gratuite de dessin à laquelle on voudrait joindre une exposition d'ouvrages capables d'entretenir le bon goût dans l'orfévrerie, les bijoux, meubles et ornements, pour lequel la France est citée avec tant de raison. Quoi qu'il en soit, l'excellent et excellentissime Bachelier, comme le qualifie par dérision l'auteur des *Dialogues sur la Peinture*, à titre de récompense de sa prétendue invention, s'est fait colloquer directeur de l'école royale gratuite de dessin. Il y préside en despote et, sous prétexte de ses fonctions plus sublimes, dédaigne le mécanisme de son art et s'est absolument éclipsé du salon.

Reprenez votre liste, milord, et vous y compterez pour onzième professeur M. Caffiéri, vraiment excellent et excellentissime, titres que personne ne lui conteste. Entre ses ouvrages exposés cette année on remarque le buste de Benjamin Franklin, nommé dans le livret en toutes lettres, ce qui annonce qu'il commence à sortir de son obscurité et a l'espoir de figurer bientôt à son rang. Au surplus, sur cette figure vraiment pittoresque l'artiste a su très-bien réunir la douceur, la sérénité d'un sage philanthrope aux mouvements d'indignation d'un fier insurgent révolté contre

la détestable politique de nos ministres et la guerre barbare et dénaturée de nos généraux.

On ne doute pas que le dessin du tombeau d'un général demandé à l'artiste, et qu'il exécute actuellement en marbre (1), ne lui ait été commandé par les agents de l'Amérique, et l'on murmure contre la réticence injurieuse avec laquelle on cache le nom du héros, parce qu'on suppose que c'est une faiblesse du gouvernement, qui sans doute l'a défendu pour ne pas nous déplaire. C'est une de ces petites complaisances misérables dont il voudrait que nous lui sussions gré en dissimulant des procédés autrement graves et vraiment hostiles.

On juge qu'il est destiné au général Montgomery, mort en Canada de ses blessures entre les bras d'Arnold, qui lui a succédé. L'esquisse, digne de l'antique, est d'une simplicité noble, comme les vertus de celui dont le monument doit perpétuer le souvenir et la gloire.

Le nom du dernier réveillera de grandes idées chez vous; il n'est pas que vous n'ayez ouï parler de M. Doyen, comme du premier peintre d'histoire actuel. Un amateur des plus distingués disait de lui (2) en 1767 : « Le chef-d'œuvre de M. Doyen emporte « la palme sans contredit. C'est le premier tableau qu'on remarque « en entrant; en sortant, c'est le dernier qu'on regarde encore : « il fixe tous les yeux : l'artiste, l'amateur, l'ignorant se réunis- « sent pour l'admirer. Le peintre, comme Calypso au milieu de ses « nymphes, s'élève entre ses rivaux et les laisse bien au-dessous « de lui. » Eh bien, aujourd'hui le seul tableau qu'il ait mis au salon n'est propre qu'à amuser par l'excès du ridicule (3) ou à faire gémir sur le sort de notre humanité, qui veut que le talent le plus sublime soit quelquefois au-dessous du plus médiocre.

(1) Il a 10 pieds de haut sur 5 de large.

(2) Dans une lettre sur les tableaux exposés au Louvre, attribuée à feu M. Bachaumont, et que je trouve dans un gazetin de Bruxelles du 12 septembre 1767.

(3) C'est l'*ex-voto* d'un cuisinier dédié à la Vierge, à sainte Geneviève et à saint Denis.

Aussi ses confrères regardent-ils son ouvrage avec une complaisance singulière, avec une joie qui pétille dans leurs yeux ; car, à la jalousie naturelle du métier se joint une détestation rare qu'il s'est attirée par sa vanité. Enflé d'avoir été en intimité avec madame du Barri et conséquemment avec Louis XV, il s'est cru un personnage; il s'exprimait sur ses confrères avec une familiarité méprisante; il ne ménageait personne; il ne parlait plus que des grands de la cour : dans toutes ses conversations, il y avait toujours quelque chose que lui et le roi s'étaient dit.

Avançons, milord, et prenons les adjoints à professeurs, au nombre de huit. J'omets le premier (1), dont on ne voit rien au salon et dont je n'ai guère entendu parler ; je passe légèrement sur le second (2), peu connu dans l'histoire, meilleur dans le genre, où il ne brille pourtant pas aujourd'hui. Quant à M. Brenet, il mérite une notice particulière, et je me fais un plaisir de relever le talent modeste et dédaigné. Quand il fut question, pour accélérer les tableaux de l'histoire de saint Louis dont devait être décorée la chapelle de l'École militaire (3) d'en répartir les sujets à autant de peintres, ce qui dépendait du premier, de M. Pierre, M. Brenet se présenta humblement ; mais il l'éconduisit bien loin et avec beaucoup de dureté. Ce ne fut qu'à force de sollicitations des protecteurs de ce pauvre diable, et forcé par l'urgence des circonstances, que, faute d'autres, il l'admit au concours. Durant cet intervalle, M. Pierre était sur les épines, il s'excusait envers tout le monde ; il protestait n'avoir cédé qu'à l'importunité en nommant M. Brenet ; qu'il ne répondait pas du succès... Qu'est-il arrivé? C'est que, sans que M. Pierre s'en doutât, le tableau de M. Brenet s'est trouvé être le meilleur (4). Depuis lors

(1) M. d'Huès.

(2) M. Lépicié. Son tableau pour le roi représentant le Courage de Porcia, fille de Caton, femme de Brutus, quoique médiocre, a plus de mérite qu'on n'aurait cru.

(3) Il y avait onze tableaux à faire, et ils devaient être prêts pour le Salon de 1773.

(4) Le sujet est *la Réception des ambassadeurs envoyés* à *saint Louis par le Vieux de la Montagne en* 1258.

cet artiste, qui a peu de verve, mais sage, correct, savant, laborieux, a soutenu sa réputation et est monté aux honneurs ; il est actuellement le plus occupé dans le grand genre (1).

Son voisin n'a pas eu autant de peine à percer ; il a avancé dans la carrière à pas de géant, et, reçu sculpteur académicien en 1775, il est déjà au rang des officiers. Aussi ce M. Bridan est un vigoureux homme ; il est chargé d'une statue en marbre pour le roi, dont on voit cette année le modèle en plâtre : c'est *Vulcain présentant à Vénus les armes d'Énée*, et l'on admire la charpente du corps de ce dieu ouvrier, dont les *méplats* (2), partie si difficile du mécanisme de l'art, excitent surtout l'attention des artistes par une parfaite imitation de la nature.

M. du Rameau, qui succède au sculpteur, n'a pas fait une fortune moins rapide ; aussi est-ce un élève de M. Pierre, mais un élève qui vaut mieux que son professeur, au gré de certains amateurs qui vantent son agencement, ses caractères, son dessin hardi, et lui reprochent en même temps une couleur factice et exagérée qui gâte tout ce qu'il a de bon (3).

Pour moi, je suis très-mécontent de son tableau pour le roi (4), dont la composition me semble très-défectueuse ; et, autant que j'ai pu le recueillir, c'était assez l'avis général du Salon.

Je donnerai une leçon à M. Gois, quoique adjoint à professeur, sur son *Chancelier de Hôpital* (5), et je le crois assez grand homme pour me pardonner cette liberté. Il annonçait dans le livret (6) avoir choisi le moment le plus intéressant, celui où ce

(1) Il a traité cette année pour le roi deux grands tableaux : le premier, *les Honneurs rendus au connétable Duguesclin*, de 10 pieds de haut sur 7 de large ; le second *l'Agriculteur romain*, de 10 pieds carrés.

(2) Terme de l'art par lequel on caractérise les élevures ou bouffissures de la peau en certaines parties du corps.

(3) C'est l'avis de l'auteur des *Dialogues*.

(4) La *Continence de Bayard*, tableau de 10 pieds de haut sur 7 de large.

(5) Statue de 6 pieds de proportion, exécutée en marbre pour le roi.

(6) Catalogue où sont numérotés tous les ouvrages exposés au Salon, avec les noms des auteurs et l'explication des sujets.

chef de la justice, exilé dans son château, apprenant que les ennemis venaient pour l'assassiner, loin de s'émouvoir, commande d'ouvrir toutes les portes ; et son intention n'est point du tout rendue. Le sublime de ce héros patriote n'est nullement exprimé sur sa figure, qui n'offre que de l'indifférence ou de l'impassibilité ; ce qui y ajoute même du puéril, c'est une innovation qu'il a regardée comme une finesse savante et hardie dans l'exécution, qui peut l'être aux yeux des gens de l'art, mais qui est sûrement maladroite. Au premier coup d'œil, on croit le chancelier manchot ; pour retrouver sa main gauche, on est obligé d'aller la chercher par derrière, où elle est occupée à retrousser sa simarre, geste peu noble, et surtout dans un pareil moment. Si l'on regarde ensuite les pieds, on remarque le droit soulevé avec légèreté comme s'il allait faire un pas de danse ; autre gaucherie qui ne va point à la gravité du personnage. Du reste, on ne peut qu'applaudir à l'exécution soit de la tête, soit de l'aplomb du corps, soit des draperies, sous lesquelles on sent parfaitement le nu.

On est fâché de voir qu'un si habile homme ait plus songé à faire briller son ciseau que son intelligence.

M. La Grenée le jeune, tandis que son aîné baisse, monte et se soutiendra plus longtemps, en ce que son talent, quoique analogue à celui de son frère, inférieur pour les grâces, a plus de vigueur et d'étendue. Son Saint Jérôme le prouve. Suivant les amateurs que j'ai consultés, ils y retrouvent ce nerf, cette savante connaissance de l'anatomie qu'ils avaient déjà découverts dans son tableau de l'*Hiver* (1). Il est fécond aujourd'hui en sujets agréables. Entre douze qu'on compte au salon, son *Télémaque racontant ses aventures à Calypso* paraît réunir tous les suffrages. La candeur du jeune prince, la sagesse et la prudence de Mentor, la curiosité participant déjà à la passion qui s'allume dans le cœur de Calypso désignent chaque personnage dans le degré convenable. Il n'est pas jusqu'à la nymphe *Eucharis* qui, plus spécialement caractérisée entre ses compagnes, laisse pré-

(1) Exposé au Salon de 1775.

voir qu'elle jouera bientôt un rôle entre les acteurs principaux. Toute cette composition est charmante, pleine d'intérêt, bien empâtée, d'un coloris excellent, sauf le ciel, lourd et d'un bleu d'empois, et les arbres d'un vert sec, noir et dont les feuilles, sans aucun jeu, semblent collées et ne faire qu'une masse morte. Sa *Bergère allaitant son fils pendant que son berger la contemple*, est d'un faire supérieur, du pinceau le plus tendre et le plus moelleux. Peut-être y a-t-il trop de noblesse dans la tête de la femme, qui n'a rien de la rusticité de son état. Ce même artiste a exposé quantité de dessins, dont un attire les plaisants et les fait rire. Ce sont des anges ramassant les corps des enfants innocents pour les empêcher d'être dévorés par les chiens.

Il faut convenir qu'il n'est guère possible de pousser plus loin le délire mystique, de rencontrer une image à la fois aussi puérile et aussi dégoûtante (1).

Vous ne trouverez qu'un seul professeur pour la perspective, quoique cette partie difficile semble exiger de longues et fréquentes études! M. Challes, qui est chargé de cette fonction, a en outre le titre de peintre et dessinateur de la chambre du roi, ce qui lui vaut l'honneur d'être bardé du cordon noir. Il a composé autrefois des tableaux qui n'étaient pas sans mérite; mais depuis longtemps, à l'exemple de beaucoup de ses confrères, tournant ses vœux du côté de l'utile, il s'est voué à la décoration. Il travaille pour les menus (2), pour les catafalques. Sa femme, fille du fameux Nattier (3), donnant dans le bel esprit, le seconde et imagine les devises. Entre autres ouvrages de cet artiste, la chaire à prêcher de St-Roch est renommée pour son

(1) Le 8e adjoint à professeur est M. Mauchy, sculpteur de réputation sans doute, puisqu'il avait été chargé de la statue de Sully pour le roi; mais, comme on n'en a pas paru content, et que je ne connais aucun autre ouvrage de cet artiste, je le laisse à sa place.

(2) On appelle ainsi certains officiers de finance chargés des fêtes de la cour, sous le titre d'*intendants des menus*.

(3) Peintre de portraits, mort, que Gresset avait qualifié de peintre des Grâces dans son épître à M. Orry.

goût bizarre et profane, ce qui lui a attiré dans le temps beaucoup de plaisanteries et de ridicule (1).

Je ne sais, milord, pourquoi, entre les officiers que nous avons parcourus jusqu'à présent, il ne se trouve aucun graveur; serait-ce parce qu'ils ne sont censés admis à l'Académie que comme des accessoires, des artistes en sous-ordre, ne travaillant que d'après les peintres et les sculpteurs, ne vivant que de leur esprit? Il est certain qu'il n'en est fait aucune mention dans la nouvelle déclaration et qu'ils ne sont pas même énoncés dans le titre du catalogue, qui ne porte que celui d'Académie royale de peinture et de sculpture. Quelle que soit la raison de cette omission, je serais de l'avis de César, qui aimait mieux être le premier dans un village que le second dans Rome. Je préfère un graveur du premier ordre à un peintre médiocre. Je suis persuadé, par exemple, que M. Roettiers (2), que je trouve à la tête des conseillers, ne se troquerait pas contre beaucoup des grands personnages que je vous ai nommés. C'est un artiste unique dans son genre; j'ignore pourquoi il ne figure pas au Salon cette fois, et ce n'est sûrement pas faute de médailles dignes de la curiosité du public. On est surpris des allégories heureuses, aussi finement inventées qu'agréablement exécutées, dont ses ouvrages forment une suite précieuse (3). On cite, entre autres, sa médaille de la Corse, où le sujet a peut-être le défaut d'être trop compliqué, mais dont la précision de l'artiste a réparé la confusion (4).

Voici, milord, encore deux peintres qu'on a laissés vieillir dans la place de conseillers sous prétexte qu'ils n'étaient que peintres de portraits, et dont une seule tête vaut mieux qu'un tableau entier d'histoire de la plupart de ceux qui les ont déprimés. Le plus ancien, M. Chardin, étonnait de nouveau, au Salon dernier, par

(1) Il y a encore un seul professeur d'anatomie, qui est M. Sue, chirurgien.

(2) Graveur des médailles du roi et graveur général des monnaies et des chancelleries de France.

(3) Jugement de M. Daudé de Jossan, dans sa lettre de M. Raphaël le Jeune, 1771.

(4) Jugement des *Lettres sur le Salon de* 1771, attribuées à feu M. Bachaumont.

trois têtes au pastel (1), d'une facilité, d'une légèreté de crayon dignes d'un artiste à la fleur de l'âge. Il régnait sur la figure de la femme une fraîcheur de coloris avec lequel contrastait merveilleusement le ton vigoureux de la carnation de l'homme, et sa main sûre ne s'était jamais méprise en rien. Enfin, son faire magique était toujours fier et de la plus grande hardiesse (2). Quant à M. de la Tour, il a bien acquis le droit de se reposer : dès 1748, il avait atteint la perfection de son talent, et un critique sévère lui adressait ce quatrain:

Par les tons ravissants d'un pastel enchanteur,
Fascinant tous les yeux d'une commune erreur,
Les chefs-d'œuvre divers de la main noble et sûre
Sont au-dessus de l'art et trompent la nature.

Le même poëte (3), enthousiasmé des ouvrages de M. Vernet, fit alors des vers qui vous en donneront une meilleure idée que tout ce que j'en pourrais dire, qui peuvent d'ailleurs se rapporter au temps présent comme au temps ancien, en ce que tous les ouvrages de ce peintre de marine se ressemblent.

La monotonie est le seul défaut qu'on lui reproche assez généralement : des incendies et des orages sont les grands événements autour desquels il tourne. Voici la description de l'un (4) :

A travers l'épaisseur d'une vaste fumée,
L'œil y voit les débris d'une ville enflammée ;
On croit ouïr la plainte et les gémissements
De mille infortunés, dans ces lieux expirants.
Le ciel, brûlé des feux dont se couvre la terre,
En retrace l'horreur dans les flots qu'il éclaire ;
Partout enfin, partout, sur ce funeste bord,

(1) Le pastel est une pâte qui se fait avec des couleurs broyées : on en compose des crayons de toute espèce dont on se sert pour peindre sur de gros papier.

(2) Jugement du sieur Colson dans ses observations de 1775.

(3) M. le baron de Saint-Julien.

(4) Tableau de 1748, représentant un incendie, que M. Vernet avait envoyé de Rome.

Est peinte en traits de feu l'image de la mort.
Là, de leur désespoir les mères accablées
Et prètes à quitter leurs âmes désolées,
Paraissent négliger, dans ce désordre affreux,
L'inutile secours de leurs jours malheureux.
Dans la fuite plus loin, et triste, et nécessaire,
Partageant sa douleur, le fils y suit son père.
Dans le séjour des morts tout, semble l'appeler
Mais il lui reste encore un père à consoler.

La peinture de l'autre est pleine de chaleur et de philosophie (1) :

Sous un ciel orageux que la tempête excite,
La mer s'enfle, mugit, se déborde et s'irrite ;
Mille flots bondissants, l'un sur l'autre poussés,
Y brisent d'un vaisseau les débris fracassés,
Et font rentrer au sein de l'avide Neptune
Les trésors criminels qu'en tira la fortune.
Sur l'humide élément, tout cède à leur pouvoir,
Et la mort dans leur flanc semble se faire voir.
Quelques infortunés qu'a dédaignés sa rage
Sur un roc escarpé contemplent leur naufrage;
Ils semblent invoquer, dans leur sort malheureux,
Cette mort menaçante et qui s'éloigne d'eux.
Ils détestent, hélas ! ce désir trop bizarre
D'aller ravir des biens dont le ciel nous sépare ;
De commettre au caprice et des vents et des flots
Sa fortune, sa vie et surtout son repos ;
D'immoler, dans l'ardeur d'une soif téméraire,
Les biens dont on jouit pour ceux que l'on espère,
Et de hâter, enfin, comme en étant jaloux,
Les effets d'un malheur, toujours trop près de nous !

Voici un faiseur de portraits qu'on est tout étonné de voir en si bonne compagnie, et siéger parmi les plus fameux maîtres. C'est qu'aussi il est supérieur dans son genre. Quoique vivant, il jouit déjà du privilége des grands artistes morts. On a supprimé le *monsieur*, escorte des noms vulgaires, et l'on ne dit plus que

(1) A l'occasion d'un tableau de M. Vernet de 1750, représentant un Orage.

Roslin. Je ne puis vous en parler d'après moi, puisqu'il n'a point paru au concours. On dit qu'il dessine très-correctement ses figures, qu'il les pose bien, qu'il imite avec succès les étoffes les plus difficiles à rendre; mais qu'il n'attrape pas toujours les ressemblances et qu'il historie mal ses tableaux, quand il faut grouper plusieurs personnages.

C'est ce qu'on a critiqué dans son tableau du *Roi de Suède s'entretenant avec ses frères* (1), qui lui a valu cependant un argent immense et la décoration de l'ordre de Wasa.

M. Lebas, graveur, obtient par ses œuvres le premier rang que lui donne son ancienneté. Sa *Vue du port et de la citadelle de Saint-Pétersbourg*, sur la Néva, prise de dessus le quai, près du palais du grand chancelier comte de Bestuchef, est une vaste composition, d'après le tableau de M. Leprince, qui fixe tous les yeux par sa magnificence. Il prouve que les machines immenses n'effrayent pas le génie de cet artiste, voué spécialement aux sujets plus naïfs et plus gais. Il est vrai qu'on le retrouve dans les détails, où il a pu se livrer à son goût, dans tous ces groupes amusants, dans mille traits spirituels qu'a saisis son modèle, dont il est digne et qu'il rend avec une liberté d'original. Cette estampe doit être dédiée à S. M. l'impératrice de toutes les Russies, et, en reproduisant à Paris les superbes ouvrages de cette souveraine, elle attestera en même temps à Pétersbourg les talents de nos artistes.

Vous retrouverez ici, milord, M. Leprince, que je viens de vous nommer; il a séjourné dans sa jeunesse en Russie, et à son retour il a longtemps occupé le public des études qu'il y avait faites. Aujourd'hui, il ne transporte plus le spectateur dans ces climats étrangers; ce n'est plus cette nature marâtre qu'il offre aux yeux : ce sont les sites délicieux des environs de Paris.

Il dessine le paysage d'un grand goût; en général, il pétille d'esprit. Imitateur des Berghem, des Watteau, des Teniers, il a leur gaieté, leur finesse; mais il fait mieux, et n'est jamais ignoble.

(1) Jugement de feu Bachaumont dans les Lettres sur le Salon de 1771, qu'on lui a attribuées.

Je ne puis m'empêcher de vous décrire ici un petit tableau qu'il avait intitulé *la Crainte*, pour masquer le vrai sujet de la composition, dont l'idée licencieuse l'eût fait exclure du Salon s'il l'eût annoncée au naturel.

Une femme couchée, d'une belle figure, dont le corps, parfaitement bien dessiné, est tout à fait séduisant, a ses couvertures relevées; elle n'est qu'en chemise, qui laisse entrevoir ses appas de toutes parts. Elle semble s'élancer après quelqu'un; et ce mouvement, ainsi que son teint très-coloré, ne désigne rien moins que la frayeur.

Un fauteuil est renversé près de son lit; un déjeuner, préparé avec deux tasses très-distinctes, prouve qu'elle ne devait pas le faire seule, et que c'est à une heure où ne s'introduisent pas ordinairement les voleurs. Un chien dans l'ombre, courant à la porte, semble aboyer après quelqu'un qui vient de s'enfuir, et vouloir venger sa maîtresse qu'il a outragée. En un mot, tout caractérise un amant téméraire qui n'a pas eu la force de se rendre coupable et est allé cacher ailleurs sa honte et son désespoir.

M. Machy est un peintre d'architecture d'une fécondité rare. Il a le dessin exact, pur, riche; il a exposé différentes vues des plus beaux édifices, qu'on envisage des quais, et d'autres des environs de Paris, et chacun a pu juger de la vérité de ses tableaux.

Après ces huit conseillers, on a placé, comme le dernier des officiers, M. Cochin, secrétaire et historiographe de la compagnie; malgré cette hiérarchie, c'est une des dignités les plus importantes, et il a fallu une forte protection pour la faire conférer à un graveur. Mais celui-ci avait accompagné le marquis de Marigny dans son voyage d'Italie; il lui avait servi de mentor et d'instituteur; il avait fait servilement sa cour à madame de Pompadour, et l'a emporté ainsi sur tous les artistes qui, par des talents supérieurs, avaient plus de droit à ce titre. On ne peut juger, à cette exposition, de son talent; car il n'a rien produit; mais l'auteur des *Dialogues*, en qui j'ai une grande confiance, le regarde comme le meilleur de ses confrères; il est vrai qu'il ne fait pas grand cas des autres, et qu'il est trop dénigrant.

Quant aux compositions littéraires de M. Cochin, je ne connais de lui que la facétie que je vous ai citée, où l'écrivain prend très-bien le style poissard et, à travers son galimatias dégoûtant, fait preuve d'esprit et de finesse.

Le secrétaire a pour adjoint M. Renou (1), peintre, à ce que j'entends dire, car il s'est aussi dispensé de paraître au salon, mais homme de lettre en même temps et plus digne de la place que M. Cochin, s'il était véritablement auteur des *Dialogues sur la Peinture* qu'on lui attribue, ouvrage d'une critique sévère et lumineuse, écrit d'ailleurs du meilleur ton, et, quoique, sur une matière aride, plein d'intérêt pour toutes les espèces de lecteurs.

Des cinquante-trois académiciens, il n'y en a pas un tiers qui ait exposé, et, en général, j'en vois tout au plus huit qui méritent de vous être cités, tels que MM. Guay, graveur du roi en pierres, unique dans son genre. Les plus grands amateurs de l'antique, ceux qui s'y connaissent le mieux pourraient être trompés à ses ouvrages, et ce ne serait point à leur désavantage (2); Casanova. peintre de batailles d'une imagination vaste et fougueuse, chaud de couleur, entendant bien la perspective aérienne, les dégradations de la lumière, mais confus et loin de la pureté, de la netteté de Vandermeulen qu'il prétend égaler; Roland de la Porte, admirable pour l'illusion de ses bas-reliefs en peinture, étonnant par la magie de sa perspective, donnant de l'élévation aux figures les plus plates (3); Robert, dont le génie mâle et libre se déploie surtout dans les ruines, qui a donné cette année deux vues des jardins de Versailles, dans le temps qu'on en abattait les arbres, où l'on trouve peu d'exactitude, mais beaucoup de génie; Loutherbourg, rival de Vernet, moins parfait, mais plus varié : il faut avoir, pour argent et pour or, à quelque prix que ce soit, un

(1) Entre deux on trouve M. Leclerc, adjoint pour la perspective, que je ne connais nullement.

(2) Jugement de M. le baron de Saint-Julien en 1748.

(3) Jugement de M. Daudé de Jossan dans sa Lettre de Raphaël en 1771.

(4) Jugement des *Lettres sur le Salon de* 1767 attribué à M. de Bachaumont.

*Calme* et une *Tempête* du premier, refuser ensuite tous les autres, les donnât-on pour rien; au contraire, on en pourrait acheter mille de Loutherbourg, et les admirer toujours avec un nouveau plaisir (1); Greuze, dont on ne parle plus guère que par réminiscence, tant il y a longtemps qu'il ne s'est montré dans la lice, à qui l'on conseille de faire des enfants et des nourrices plutôt que des empereurs, à qui l'on accorde beaucoup de talent, mais qui devrait se renfermer dans les sujets de sensibilité domestique, dans le naturel et le naïf (2).

Vous rencontrez sans doute avec surprise, milord, dans cette foule d'académiciens, trois femmes; et vous serez encore plus étonné en apprenant qu'elles y tiennent très-bien leur coin; je ne vous parle que sur parole de madame Vien et de madame Terbouche : l'une est à Rome et l'autre est en Prusse; quant à mademoiselle Vallayer, j'ai trouvé au Salon beaucoup d'ouvrages d'elle. Son pinceau sûr et fidèle s'est soumis non-seulement tous les objets de la nature inanimée, tels que les fleurs et les fruits, mais elle excelle dans le portrait par une touche ferme et hardie, les groupes aussi, et historie avec un égal succès; c'est ce qu'on admire dans sa *Jeune personne montrant à son amie la statue de l'Amour.*

Un architecte figurant parmi les peintres est un phénomène encore plus rare, et M. de Wailly est le seul qui ait cet honneur. Il est admirable pour la décoration, et à ce titre a été admis par ces messieurs, qui, en général, font peu de cas des architectes, et les rangent dans la classe des entrepreneurs de bâtiments, des maçons, s'ils ne se distinguent, comme celui-ci, par une imagination brillante et pittoresque.

Il me reste, milord, à vous parler des agréés; mais la longueur de ma lettre m'oblige de m'arrêter, pour ne pas devenir fastidieux, en répétant trop souvent les mêmes éloges et les mêmes censures. Il suffira de vous observer qu'ils sont très-nombreux, que plusieurs égalent déjà les maîtres, que quelques-uns les

(1) Jugement de l'auteur des *Dialogues*, second entretien.

(2) Jugement de l'auteur des *Dialogues*.

surpassent et donnent les plus fortes espérances de voir se ranimer l'école française dans le grand genre, dans celui de l'histoire, éclipsé depuis longtemps par le goût des futilités et des polissonneries.

J'ai l'honneur d'être, etc.

De Paris, ce 15 novembre 1777.

# OBSERVATIONS

SUR LE TORT QUE FONT A L'ARCHITECTURE LES DÉCLAMATIONS HASARDÉES ET EXAGÉRÉES CONTRE LES DÉPENSES QU'OCCASIONNE LA CONSTRUCTION DES MONUMENTS PUBLICS.

PAR C.-A. GUILLAUMOT, ARCHITECTE.

La brochure que nous réimprimons ici, et dont l'unique édition avait paru en 1801 (*Paris, impr. de H. L. Perronneau*, an IX, in-8° de 33 pages), nous semble avoir la plus grande importance, non-seulement pour l'histoire des beaux-arts, mais encore pour l'histoire générale du siècle de Louis XIV. Il suffit de dire qu'elle n'a pas été remplacée par les trois ouvrages savants qui traitent le même sujet et qui se trouvent aisément en librairie, tandis que le mémoire de Guillaumot est introuvable :

1° Documents authentiques et détails curieux sur les dépenses de Louis XIV en bâtiments et châteaux royaux (particulièrement Versailles), en gratifications et pensions accordées aux savants, gens de lettres et artistes depuis 1663 ; en établissements, monuments, etc., d'après un manuscrit du temps de Colbert, récemment découvert à Dijon et entièrement conforme aux anciens états et mémoires originaux relatifs à ces dépenses ; déposé aux archives du gouvernement, etc., par Gabriel Peignot. *Paris, J. Renouard*, 1827, in-8°, de XIX et 174 pages.

2° États, au vrai, de toutes les sommes employées par Louis XIV, 1° aux créations de Versailles, Marly et de leurs dépendances : 2° aux augmentations du Louvre, etc., pensions ou gratifications aux gens de lettres depuis 1661 jusqu'en 1710 ; le tout extrait d'un travail fait sous les ordres de Colbert et

dont le manuscrit inédit est à la Bibliothèque du Roi. Publié par J. Eckart. *Versailles*, *Dufaure*, 1836, in-8° de 72 pages.

3° Le siècle des Beaux-Arts et de la Gloire ou la Mémoire de Louis XIV justifiée des reproches odieux de ses détracteurs, par P. L. Ossude. *Versailles*, *Dufaure*, 1838, in-8°.

Nous sommes forcés de croire que le mémoire de Guillaumot fut supprimé, peu de temps après sa publication, probablement par l'auteur lui-même; car nous l'avons cherché inutilement dans les bibliothèques publiques de Paris, et nous pourrions nommer plusieurs littérateurs qui ont fait la même recherche sans plus de succès. Ce mémoire est pourtant cité dans la *France littéraire* de Quérard, comme dans l'article très-détaillé que la *Biographie universelle* de Michaud a consacré à l'architecte Guillaumot; mais cette citation est insuffisante, puisque le lieu et la date de l'impression ne sont pas même indiqués. L'ouvrage de Guillaumot a d'autant plus de prix, que les manuscrits originaux sur lesquels il avait fait ses calculs n'existent plus ou, du moins, ne sont pas connus. Nous nous proposons de réimprimer quelques autres brochures de Guillaumot, presque aussi rares que celle-ci, et nous renvoyons le lecteur à sa notice biographique, par son ami Ponce, dans la *Biographie universelle.*

P. L.

---

Dans un mémoire lu à la séance publique de cette société (1), le 9 germinal an VIII (2), j'ai exposé l'état actuel des arts à Paris, et particulièrement celui de l'architecture, et j'ai indiqué la quantité et l'importance des monuments à ériger à la paix; mais ces constructions occasionneront nécessairement de grandes dépenses, dont la malveillance et l'ignorance exagéreront d'a-

(1) La sociétés libre des Sciences, Lettres et Arts de Paris.

(2) 30 mars 1800. Ce mémoire ne fut publié que deux ans après, sous ce titre : *Considérations sur l'état des beaux-arts à Paris, particulièrement sur celui de l'architecture et sur la nécessité d'y élever plusieurs monuments importants* (Paris, H. L. Perronneau, an x, in-8, de IV et 26 pages).

vance la valeur, ce qui pourra arrêter, ou du moins suspendre, les déterminations du gouvernement, qui craindra de s'engager dans des dépenses excessives; car il n'en est pas de l'architecture comme de la peinture. Avec un morceau de toile, quelques pinceaux et un peu de couleur, un habile peintre fait un tableau d'un prix considérable, et c'est son talent seul qui y donne sa véritable valeur; mais l'architecte est obligé d'employer des matériaux et des ouvriers de toute espèce, dont la dépense est toujours très-grande, et ce qui en revient à l'artiste, pour fruit de ses peines et de son talent, est la moindre partie du prix de l'édifice.

Cette différence est déjà d'un grand désavantage pour l'architecture, et si aux obstacles qui naissent de la chose même, on ajoute des exagérations sur la dépense réelle, on effraye les magistrats chargés de présider aux travaux publics et les personnes qui, par leur fortune, seraient disposées à faire bâtir; il est donc utile de détruire les erreurs qui se propagent sur ce sujet et qui s'opposent à la construction des monuments qui font la gloire d'une grande nation. C'est le but de ces observations.

Je prends pour exemple les constructions les plus importantes, et contre les dépenses desquelles il s'est élevé de tous les temps, et par les écrivains les plus éclairés, des clameurs qui n'en sont pas mieux fondées; ce sont celles qui concernent le château de Versailles et ses dépendances.

Voici ce qu'en dit le célèbre Mirabeau, à la page 53 de sa dix-neuvième Lettre à ses commettants, imprimée en juillet 1789.

« *Le maréchal de Belle-Isle s'arrêta d'effroi, quand il eut* « *compté jusqu'à* DOUZE CENTS MILLIONS *des dépenses faites pour* « *Versailles, et il n'osa sonder jusqu'au fond de cet abyme.* »

Toute l'Europe a dû croire à la vérité d'une assertion avancée à une époque aussi importante que celle de l'ouverture des états généraux et par un homme qui y a tenu un rang aussi marquant.

J'ignore où cet orateur éloquent a puisé une anecdote d'autant plus extraordinaire, que le maréchal de Belle-Isle n'était point, par son ministère, à portée de prendre une connaissance positive des dépenses d'un département qui lui était étranger, et

à la tête duquel était alors le frère de la favorite de Louis XV. J'ai été, à cet égard, plus heureux que lui, ayant occupé une place qui me donnait le droit et la facilité d'acquérir des notions certaines dans les comptes de ce département, et voici ce qu'ils m'ont appris et ce qu'il me paraît de la plus grande importance de faire connaître, pour l'avantage de l'architecture; car s'il est démontré que, bien loin d'avoir coûté beaucoup au delà de 1,200 millions, ce château, avec ses immenses dépendances, n'en a pas coûté 200, on sera frappé d'étonnement et d'admiration, lorsqu'on connaîtra tout ce qu'il est possible de faire avec des sommes bien inférieures à celles qu'on s'était figurées. Or, voici ce que je suis en état de prouver.

Pour concevoir à quel point est hyperbolique l'effroi du maréchal de Belle-Isle, il faut savoir que les dépenses dont je vais parler ne comprennent pas uniquement celles faites au château de Versailles, mais encore celles pour la construction des églises de Notre-Dame et des Récollets, de cette ville, et pour celles de Trianon, de Clagny, de Saint-Cyr, du château et de la machine de Marly, de l'aqueduc de Maintenon et travaux de la rivière d'Eure, et des châteaux de Noisy et de Moulineaux. Or, toutes ces dépenses réunies, y compris les glaces, les conduites en fer et en plomb, tant de Versailles que de la machine de Marly, et l'indemnité des terres pour Versailles et les environs, ne se sont élevées pendant l'espace de 27 années, depuis 1664 jusqu'en 1690, époque où la guerre fit suspendre tous les travaux, qu'à la somme de *cent soixante et onze millions trois cent cinq mille trois cent quatre-vingt-huit livres deux sous dix deniers*, valeur aujourd'hui, à 52 livres le marc d'argent.

C'est un fait incontestable que les grands travaux de Versailles n'ont commencé qu'en 1664; car on connaît une lettre de Colbert à Louis XIV, de l'année 1663, par laquelle ce ministre lui reproche d'avoir dépensé à ce château, depuis deux ans, 500,000 écus du temps, qui valent trois millions de livres monnaie d'aujourd'hui, et d'avoir négligé d'achever le Louvre. Cette lettre, qui est un monument de véracité qui fait le plus grand honneur à la mémoire de Colbert, produisit en partie son effet,

car Louis XIV, en faisant continuer les travaux de Versailles, fit reprendre ceux du Louvre et des Tuileries, et y dépensa 21,217,938 livres 8 sous 10 deniers, depuis 1664 jusqu'en 1679.

En ajoutant donc au premier total de la dépense de Versailles les trois millions que Colbert reprochait à Louis XIV, et 10,773,149 livres 10 sous 4 deniers que coûtèrent les tableaux anciens et les figures antiques, les grands ouvrages d'argenterie et les étoffes d'or et d'argent pour meubles, le cabinet des médailles, les cristaux, agates et autres raretés ; enfin, deux millions pour les honoraires des contrôleurs, inspecteurs, et autres préposés à la conduite de ces travaux pendant ces vingt-sept années, on ne trouve encore qu'un total de 187,078,537 livres 15 sous 2 deniers, toujours valeur d'aujourd'hui, à 52 livres le *marc d'argent*.

Quoique la somme rompue du montant de ces dépenses prouve que je ne l'ai pas imaginée, néanmoins pour mieux faire connaître l'exactitude des mémoires où j'ai puisé ces détails, je donne, à la suite de ces observations, le tableau de ce qu'a coûté chaque nature d'ouvrage du château de Versailles et dépendances, pendant chacune de ces 27 années, tant en maçonnerie qu'en charpente, menuiserie, serrurerie, couverture, etc., et celui de la totalité des dépenses du département de bâtiments du roi pendant ce même espace de temps, qui s'élève à *trois cent six millions cinq cent soixante-cinq mille six cent cinquante-cinq livres dix deniers, monnaie d'aujourd'hui;* et il faut observer que ce département était alors chargé de beaucoup de monuments qui en ont été distraits depuis, tels que les Invalides, la place Vendôme, le canal du Languedoc, etc., etc., et d'autres objets étrangers aux bâtiments, tels que les secours à diverses manufactures des provinces, les gratifications et pensions aux savants et aux gens de lettres, etc., etc.

Ces détails mettent en état d'apprécier le fondement des plaintes qui se sont élevées contre le goût de Louis XIV pour les bâtiments, et de juger si c'est à ce goût qu'il faut attribuer les dettes qui ont accablé l'Etat vers la fin de son règne.

Ce tableau explique aussi pourquoi les contemporains de ces

travaux se sont exagéré à eux-mêmes la valeur de ces dépenses. Il fait voir que si, dans les premières années, elles ne se sont élevées qu'à 12, 15 et 16 cent mille livres, successivement elles se sont accrues au point, qu'en chacune des années 1679, 1680 et 1684, il a été dépensé environ *onze millions et demi,* et en 1685, 22 *millions* 628,565 livres 1 sou 8 deniers pour Versailles seul. On a pu, d'après cette connaissance, supposer que les années précédentes et les suivantes ont coûté autant; mais quand on adopterait ce calcul erroné, on ne trouverait encore que 600 millions pour la totalité des dépenses de ce département pendant les 27 années qui font l'objet de ces recherches; et il ne faut pas perdre de vue que, parmi elles, il y en a plusieurs qui ne sont pas relatives aux bâtiments proprement dits, tels que les glaces, les tableaux, les statues, les étoffes d'or et d'argent, et les grands ouvrages d'argenterie pour meubles, les cristaux, les agates, les médailles, les ouvrages de tapisseries des Gobelins, les tapis de la Savonnerie, les travaux du canal de Languedoc, les secours aux manufactures des provinces et les pensions et gratifications aux savants et gens de lettres. Or, tous ces objets forment une somme de 44 millions 925,116 livres 6 sous 6 deniers, à déduire des 306,565,655 livres 10 deniers, ce qui réduit les dépenses qui s'appliquent uniquement aux bâtiments, pendant les 27 années, à 261,640,538 livres 14 sous 4 deniers.

Ainsi, bien loin que le seul château de Versailles ait coûté beaucoup au delà de 1,200 millions, la totalité des dépenses relatives aux édifices royaux, aux sciences, aux lettres, aux arts et aux manufactures, ne s'est pas élevée à 307 millions pendant les 27 années des plus grands travaux, et c'est avec cette somme que Louis XIV et Colbert, son ministre, ont illustré la France, fait prospérer les sciences, les lettres, les arts et les manufactures, et qu'ils ont occupé des millions de bras, dont les consommations ont tourné au profit de l'agriculture et dont une partie a servi à encourager et à récompenser les savants, les littérateurs et les artistes qui ont le plus honoré la nation par des chefs-d'œuvre en tous genres, tels que les Cassini, La Hire, Félibien, Viviani, Huygens, Racine, Boileau, Le Sueur, Le

Brun, Puget, Girardon, Mansard, Perrault, Le Nôtre et tant d'autres.

Trois cent sept millions sont sans doute une grande somme; mais c'est en 27 années qu'elle a été répandue, et ce sont des Français qui en ont profité; comparons donc ce résultat à une ou deux années de guerre, et nous jugerons si c'est à la protection accordée aux arts ou à ce dernier fléau qu'il faut imputer les malheurs de la France sous ce règne célèbre. Pendant les trois années qui suivirent la suspension des travaux des bâtiments, les dépenses de la guerre s'élevèrent à plus de 775 *millions*, ce qui fait plus de 258 *millions*, année commune.

Voici ce que dit Voltaire à ce sujet :

« *Ceux qui attribuent l'affaiblissement des sources de l'abon-* « *dance aux profusions de Louis XIV, dans ses bâtiments, dans* « *les arts et dans les plaisirs, ne savent pas qu'au contraire, les* « *dépenses qui encouragent l'industrie enrichissent l'État. C'est* « *la guerre qui appauvrit nécessairement le trésor public, à moins* « *que les dépouilles des vaincus ne le remplissent.* »

L'éditeur du poëme des *Jardins de Betz*, par feu *Cerutti*, dit aussi « qu'un propriétaire qui replante ses jardins ou qui rebâ- « tit son château, replante et rebâtit, sans le savoir, le verger « et la chaumière des paysans qui travaillent pour lui. »

Je voudrais ici pouvoir produire les mémoires originaux qui m'ont guidé dans ces détails; la chose serait possible, car ils existent, quoiqu'on ait dit que Louis XIV les fit brûler; mais ils sont disséminés maintenant dans différents dépôts, d'où il faut espérer qu'on les retirera un jour pour les réunir en un seul. En attendant je vais indiquer quelques ouvrages imprimés qui pourront fixer le degré de confiance que mérite ce que j'affirme comme positif.

Gobert, ci-devant intendant des bâtiments de Louis XIV, dans un traité sur la pratique des forces mouvantes, publié en 1702, dit « qu'il fut chargé de faire l'estimation des terres, bois, prés « et autres héritages pris pour ces constructions, et que c'était « un objet de plus de 5 millions du temps. »

Mes mémoires portent cette dépense à 5,912,104 liv. 1 s.

10 deniers du temps, qui valent 11,824,208 liv. 3 s. 8 den. monnaie d'aujourd'hui.

L'*Encyclopédie*, à l'article Canal, en parlant de celui de Languedoc, dit qu'*il a coûté* 30,460,000 livres, *valeur d'aujourd'hui, et que le roi en a payé près de la moitié, qui est de* 15,230,000 *liv.*

Mes mémoires donnent, pour la part du roi, 15,475,111 liv. 18 s. 8 den., *valeur d'aujourd'hui.*

Enfin, l'auteur de l'article Versailles dans le même dictionnaire, en faisant une sortie violente sur les dépenses faites au château de cette ville, dit *qu'on ne peut que regretter les* 8 *millions de rente qui formèrent, en trois reprises, un emprunt de* 160 *millions, perdus à la construction de Versailles.*

Cet auteur, du moins, paraît mieux instruit que le maréchal de Belle-Isle du véritable montant de la dépense, et confirme la vérité de mes détails, qui les portent à 162,302,828 liv. 18 s. 4 den., mais en y comprenant Trianon, Clagny, la machine de Marly et les travaux de Maintenon.

On voit donc que ces diverses évaluations sont au-dessous de celles fixées par les mémoires qui m'ont guidé, qu'ainsi ces mémoires n'ont pas cherché à dissimuler ces dépenses.

Je n'entreprendrai pas de justifier le goût de Louis XIV pour Versailles, tant déprimé par beaucoup d'écrivains, ni la préférence qu'on lui reproche d'avoir donné à l'embellissement de ce lieu sur celui de Paris.

Voltaire dit, à ce sujet, *que si ce prince avait dépensé à Paris la cinquième partie de ce qu'il en a coûté pour forcer la nature à Versailles, Paris serait, dans toute son étendue, aussi beau qu'il l'est du côté des Tuileries et du pont Royal.*

Voltaire, que j'aime à citer, parce que, malgré le reproche que lui font beaucoup de personnes d'avoir émis des opinions erronées sur les arts, c'est certainement celui des écrivains *non artistes* qui en a parlé le plus pertinemment ; Voltaire, dis-je, n'avait pas sous les yeux les véritables bases de ce calcul lorsqu'il faisait cette remarque.

Versailles, avec ses accessoires, a coûté environ 162 millions.

Le cinquième de cette somme est un peu plus de 32 millions ; or, pendant les 27 années, durée des travaux de Versailles, Louis XIV a précisément dépensé dans Paris ces 32 millions, tant au Louvre qu'aux Tuileries, à l'Observatoire, aux Invalides, à la place Vendôme, au Val-de-Grâce, etc.

Ces monuments ont orné les quartiers de cette ville où ils se trouvent situés, mais ils n'ont pas embelli Paris dans le sens indiqué par Voltaire. Il était,en effet,bien plus facile à Louis XIV d'embellir une ville nouvelle qu'il créait, où il donnait gratuitement des terrains à la charge de laisser une grande largeur aux rues et de bâtir suivant des alignements, même suivant des dessins prescrits, que d'élargir et redresser les rues d'une ville ancienne, bâtie au hasard, et où cette espèce d'embellissement ne peut se faire qu'aux dépens des propriétés qui bordent des rues irrégulières et étroites.

Je me bornerai donc à observer qu'on a trop exagéré les dépenses de Louis XIV pour ses bâtiments, et qu'à la veille de la paix, il est important de ne pas laisser paralyser par des assertions vagues les dispositions favorables du gouvernement pour la construction de plusieurs monuments indispensables à élever après tant de destructions, et dont la valeur peut être prévue et fixée d'avance, en prenant les précautions connues, pour n'être pas entraîné dans des dépenses excessives et pour éviter de devenir victime des écarts du génie des artistes ou de la cupidité des entrepreneurs.

### DÉPENSES DE VERSAILLES PAR CHAPITRES.

DEPUIS 1664 JUSQU'EN 1690.

*Maçonnerie de Versailles et des dépendances, compris Trianon, Saint-Cyr et les églises de Notre-Dame et des Récollets, pendant les dites 27 années* (1).

| | | | |
|---|---|---|---|
| Maçonnerie. . . . . . . . . . . . Liv. | 42,372,024 | 8 | 2 |
| Charpenterie . . . . . . . . . . . . | 5,107,376 | 2 | 10 |
| Couvertures . . . . . . . . . . . . | 1,437,359 | 13 | 6 |
| Plomberie . . . . . . . . . . . . . | 9.116,154 | 5 | 0 |
| *A reporter.* . . | 58,032,914 | 9 | 6 |

(1) Ces comptes ont été tenus en livres, sous et deniers. Nous les indiquons de la même manière.

| | | | |
|---|---|---|---|
| *Report.* . . | 58,032,914 | 9 | 6 |
| Menuiserie. . . . . . . . . . . . . . . | 5,332,844 | 4 | 0 |
| Serrurerie . . . . . . . . . . . . . . . | 4,578,124 | 7 | 6 |
| Vitrerie. . . . . . . . . . . . . . . . | 601,757 | 1 | 6 |
| Glaces . . . . . . . . . . . . . . . . | 443,262 | 3 | 0 |
| Peintures et dorures, sans les achats de tableaux . . . . . . . . . . . . . | 3,332,373 | 3 | 4 |
| Sculptures, sans les achats d'antiques . . . | 5,392,140 | 13 | 6 |
| Marbrerie . . . . . . . . . . . . . . | 10,087,004 | 11 | 4 |
| Bronzes. . . . . . . . . . . . . . . . | 3,753,008 | 12 | 6 |
| Tuyaux de fer et de plomb, compris ceux de la machine de Marly . . . . . . . . . . | 4,530,229 | 11 | 4 |
| Pavés, carreaux et ciment . . . . . . . . | 2,534,929 | 6 | 0 |
| Jardinage, fontaines et rocaille . . . . . | 4,677,431 | 10 | 0 |
| Fouille de terre et convois de glaise . . . . | 12,076,070 | 3 | 8 |
| Ouvrages à la journée . . . . . . . . . | 2,763,403 | 12 | 4 |
| Diverses dépenses extraordinaires . . . . | 3,598,123 | 5 | 8 |
| TOTAL du château de Versailles. | 121,753,816 | 13 | 2 |
| Le château de Clagny . . . . . . . . . | 4,149,084 | 18 | 10 |
| La machine de Marly, sans les conduites comprises dans les dépenses de Versailles. . . | 7,349,728 | 17 | 4 |
| L'aqueduc de Maintenon et travaux de la rivière d'Eure . . . . . . . . . . . . . . | 17,223,990 | 2 | 0 |
| Le château de Marly. . . . . . . . . . . | 9,002,359 | 4 | 6 |
| L'indemnité des terres . . . . . . . . . | 11,824,208 | 3 | 8 |
| Achat de tableaux anciens et figures antiques . | 1,018,146 | 16 | 0 |
| Étoffes d'or et d'argent . . . . . . . . . | 2,151,346 | 5 | 0 |
| Grands ouvrages d'argenterie . . . . . . | 6,491,518 | 1 | 4 |
| Cristaux, agates, etc. . . . . . . . . . . | 1,112,138 | 1 | 4 |
| Honoraires des architectes . . . . . . . | 2,000,000 | 0 | 0 |
| Les 3 millions reprochés par Colbert. . . . | 3,000,000 | 0 | 0 |
| TOTAL GÉNÉRAL. | 187,078,537 | 13 | 2 |

## DÉPENSES DU CHATEAU DE VERSAILLES PAR ANNÉE.

DEPUIS 1664 JUSQU'EN 1690.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1664 . . . . . . . . . . . . . . | Liv. 1,668,074 | 5 | 0 |
| 1665 . . . . . . . . . . . . . . | 1,567,346 | 8 | 0 |
| 1666 . . . . . . . . . . . . . . | 1,053,908 | 14 | 0 |
| 1667 . . . . . . . . . . . . . . | 3,257,267 | 2 | 8 |
| 1668 . . . . . . . . . . . . . . | 1,236,012 | 11 | 2 |
| 1669 . . . . . . . . . . . . . . | 2,476,730 | 14 | 0 |
| 1670 . . . . . . . . . . . . . . | 3,992,903 | 4 | 8 |
| *A reporter.* . . | 15,252,264 | 19 | 6 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| *Report.* . Liv. | 15,232,264 | 19 | 6 |
| 1671 . . . . . . . . . . . . . . . . | 6,795,191 | 5 | 0 |
| 1672 . . . . . . . . . . . . . . . . | 5,605,436 | 2 | 10 |
| 1673 . . . . . . . . . . . . . . . . | 1,694,008 | 7 | 8 |
| 1674 . . . . . . . . . . . . . . . . | 2,768,539 | 0 | 6 |
| 1675 . . . . . . . . . . . . . . . . | 3,867,510 | 16 | 2 |
| 1676 . . . . . . . . . . . . . . . . | 2,696,445 | 1 | 8 |
| 1677 . . . . . . . . . . . . . . . . | 3,257,267 | 2 | 8 |
| 1678 . . . . . . . . . . . . . . . . | 5,245.310 | 7 | 8 |
| 1679 . . . . . . . . . . . . . . . . | 11,334,663 | 14 | 0 |
| 1680 . . . . . . . . . . . . . . . . | 11,679,523 | 19 | 4 |
| 1681 . . . . . . . . . . . . . . . . | 7,708,764 | 4 | 0 |
| 1682 . . . . . . . . . . . . . . . . | 8,470,246 | 17 | 2 |
| 1683 . . . . . . . . . . . . . . . . | 7,429,144 | 11 | 10 |
| 1684 . . . . . . . . . . . . . . . . | 11,324,184 | 5 | 4 |
| 1685 . . . . . . . . . . . . . . . . | 22,628,563 | 1 | 8 |
| 1686 . . . . . . . . . . . . . . . . | 13,116,420 | 15 | 6 |
| 1687 . . . . . . . . . . . . . . . . | 10,800,491 | 16 | 0 |
| 1688 . . . . . . . . . . . . . . . . | 9,103,193 | 16 | 4 |
| 1689 . . . . . . . . . . . . . . . . | 3,420,111 | 0 | 0 |
| 1690 . . . . . . . . . . . . . . . . | 736,213 | 0 | 2 |
| TOTAL. | 162,302,828 | 18 | 4 |

## ÉTAT GÉNÉRAL

*Des dépenses des bâtiments du roi pendant les* 27 *années des grands travaux de* 1664 *à* 1690, *suivant les états finaux et arrêtés des comptes au vrai.*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1664 . . . . . . . . . . . . . . . . Liv. | 6,443,462 | 4 | 4 |
| 1665 . . . . . . . . . . . . . . . . | 6,539,447 | 18 | 6 |
| 1666 . . . . . . . . . . . . . . . . | 5,653,540 | 6 | 10 |
| 1667 . . . . . . . . . . . . . . . . | 7,032,320 | 7 | 8 |
| 1668 . . . . . . . . . . . . . . . . | 7,232,972 | 0 | 4 |
| 1669 . . . . . . . . . . . . . . . . | 10,383,908 | 17 | 0 |
| 1670 . . . . . . . . . . . . . . . . | 13,668,073 | 12 | 0 |
| 1671 . . . . . . . . . . . . . . . . | 13,730,486 | 2 | 4 |
| 1672 . . . . . . . . . . . . . . . . | 8,336,709 | 5 | 0 |
| 1673 . . . . . . . . . . . . . . . . | 7,100,820 | 7 | 4 |
| 1674 . . . . . . . . . . . . . . . . | 7,796,932 | 11 | 8 |
| 1675 . . . . . . . . . . . . . . . . | 6,183,173 | 0 | 4 |
| 1676 . . . . . . . . . . . . . . . . | 6,390,762 | 14 | 4 |
| 1677 . . . . . . . . . . . . . . . . | 6.530,441 | 15 | 6 |
| 1678 . . . . . . . . . . . . . . . . | 9,954,507 | 1 | 0 |
| *A reporter.* . . | 124,979,562 | 4 | 6 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| *Report.* . . Liv. | 124,979,562 | 4 | 6 |
| 1679 . . . . . . . . . . . . . . . . | 18,747,229 | 1 | 4 |
| 1680 . . . . . . . . . . . . . . . . | 17,230,573 | 17 | 6 |
| 1681 . . . . . . . . . . . . . . . . | 12,930,619 | 12 | 0 |
| 1682 . . . . . . . . . . . . . . . . | 13,971,139 | 6 | 10 |
| 1683 . . . . . . . . . . . . . . . . | 11,991,992 | 5 | 8 |
| 1684 . . . . . . . . . . . . . . . . | 15,992,236 | 2 | 0 |
| 1685 . . . . . . . . . . . . . . . . | 30,816,887 | 19 | 2 |
| 1686 . . . . . . . . . . . . . . . | 18,128,893 | 11 | 0 |
| 1687 . . . . . . . . . . . . . . . . | 17,339,053 | 3 | 8 |
| 1688 . . . . . . . . . . . . . . . . | 14,693,932 | 13 | 6 |
| 1689 . . . . . . . . . . . . . . . . | 7,289,173 | 6 | 8 |
| 1690 . . . . . . . . . . . . . . . . | 3,242,337 | 17 | 4 |
| SOMME TOTALE. | 306,575,653 | 0 | 0 |

Ces dépenses ont été faites, savoir :

| | | | |
|---|---|---|---|
| A Versailles, Clagny, Marly et accessoires . . | 187,078,537 | 13 | 2 |
| Au Louvre et aux Tuileries. . . . . . . | 21,217.938 | 8 | 10 |
| A Saint-Germain-en-Laye . . . . . . . . | 12,911,123 | 16 | 0 |
| A Fontainebleau . . . . . . . . . . . | 3,547,493 | 6 | 10 |
| A Chambord . . . . . . . . . . . . | 2,431,403 | 12 | 10 |
| A l'arc de triomphe St-Antoine . . . . . | 1,027,511 | 16 | 2 |
| A l'Observatoire . . . . . . . . . . . | 1,430,248 | 9 | 4 |
| Aux Invalides . . . . . . . . . . . . | 3,420,664 | 9 | 0 |
| A la place Vendôme, fonte de la statue et Capucines . . . . . . . . . . . . . | 4,123,398 | 18 | 8 |
| Au Val-de-Grâce. . . . . . . . . . . | 740,367 | 5 | 6 |
| Aux annonciades de Meulan. . . . . . . | 176,823 | 0 | 2 |
| Au canal du Languedoc . . . . . . . . . | 13,473,111 | 18 | 8 |
| Aux Gobelins et à la Savonnerie . . . . . | 7,291,886 | 10 | 2 |
| Aux manfactures des provinces . . . . . | 3,939,980 | 18 | 0 |
| Pensions et gratifications aux gens de lettres. | 3,414,297 | 6 | 8 |
| TOTAL PAREIL(1). | 306,575,653 | 0 | 0 |
| Les fonds faits pour ces dépenses pendant ces 27 années ont été de. . . . . . . . . | 294,707,090 | 0 | 0 |
| Ainsi, lorsque les travaux ont cessé, en 1690, il y avait un arriéré de . . . . . . . . | 11,868,563 | | |

Au moment où je livre ces observations à l'impression, je trouve sous ma main le recueil des leçons d'histoire prononcées à l'école normale en l'an III, par le citoyen Volney, membre du

(1) Dans les relevés qui précèdent, les totaux sont exacts. Il y a, dans les détails, quelques erreurs de chiffres qu'il nous est impossible de rectifier.

sénat conservateur, imprimées en l'an VIII, et j'y vois, à la page 241, la phrase suivante :

« Ce sont les palais du Louvre, de Versailles, et la multitude « des temples dont est surchargée la France qui ont aggravé « nos impôts et jeté le désordre dans nos finances. Si Louis XIV « eût employé en chemins et en canaux les *quatre milliards* « *six cents millions* qu'a coûté son château déjà en dégât, la France « n'eût vu ni la banqueroute de Law, ni ses conséquences re- « produites parmi nous, etc., etc. »

Et en note :

« Il existait chez l'ancien intendant des bâtiments (d'Angivil- « ler) un volume manuscrit superbement relié, qui était le re- « gistre des frais de la construction de Versailles, et dont le « résumé, au dernier feuillet, était de *quatorze cents mil-* « *lions de livres tournois ;* mais l'argent était à 16 francs le marc, « et il est de nos jours (1800) à 52 liv. »

Je me garderais bien d'entamer une dicussion littéraire avec le savant auteur du *Voyage de Syrie et d'Égypte*, et de mesurer mes faibles crayons contre sa plume vigoureuse, s'il n'importait à la vérité, à la prospérité des arts et surtout à celle de l'architecture de détromper le citoyen Volney lui-même des erreurs où il n'a été entraîné que parce que des occupations plus importantes l'ont empêché de remonter à leur source.

Le manuscrit cité dans cette note m'appartient. C'est un in-folio relié en maroquin rouge, orné de festons et filets en or, doré sur tranche, avec un cartouche au milieu aux armes de Hardouin-Mansart, surintendant des bâtiments, auquel il est dédié. L'auteur se dit fils d'un principal commis de ce département, et ne s'est fait connaître que par les lettres initiales de ses noms, G. M.

C'est moi qui avais engagé le directeur général des bâtiments à faire examiner, par les chefs de ses bureaux, quel degré de confiance on pouvait y prendre.

On négligea de s'en occuper, et je repris mon manuscrit.

A l'époque de la Révolution, et surtout à la publication de la lettre de Mirabeau à ses commettants, on s'en souvint. Je de-

mandai à concourir à la vérification des faits avancés dans cet ouvrage. Je découvris d'abord qu'à l'époque où il a été écrit, il existait, dans les bureaux des bâtiments, un premier commis nommé *Marinier;* j'y reconnus le père de l'auteur du manuscrit. Je trouvai successivement les mémoires de chaque nature de dépense, année par année, arrêtés à la chambre des comptes; je trouvai aussi des états des fonds faits pour ce département, année par année. Ils se montent, pendant les 27 années de ces travaux, à 147,353,545 liv. *monnaie du temps;* et comme les dépenses se sont élevées pendant le même espace de temps, à 153,282,827 livres 10 sous, aussi *monnaie du temps*, il s'est trouvé un arriéré de 5,929,282 liv. 10 s., lorsque en 1690 ces travaux ont cessé.

Le citoyen Volney ne dit pas s'il a vu ce manuscrit ou s'il en parle sur le rapport d'autrui. La dernière ligne de chiffres, qui est le résumé de toutes les dépenses de ce département, est composée des nombres suivants 153,282,827 liv. 10 s. 5 den. Ne serait-il pas possible que lui ou la personne qui lui a rendu compte de ce manuscrit ait cru voir le zéro des sols à la suite des livres, ce qui, en augmentant la somme d'un milliard, la portait à 1,532,828,270 l.; et on aura été généreux en la réduisant à quatorze cents millions.

Le citoyen Volney dit que pendant la construction de Versailles, l'argent était à 16 francs le marc, et c'est d'après cette supposition qu'il évalue ces 1,400 millions du temps à 4 milliards 600 millions d'aujourd'hui, à 52 liv. le marc; mais il est facile de se convaincre, à l'inspection du traité historique des monnaies de France par Le Blanc, que depuis 1641 jusqu'en 1679, il était à 26 liv. 10 s. et depuis 1679 jusqu'en 1690 à 29 liv. 6 s. 11 den.; dans mes évaluations, je l'ai supposé à 26 liv. le marc, moitié de 52 liv. valeur d'aujourd'hui, ce qui est environ un neuvième de moins que sa véritable valeur. J'aurais dû réduire les dépenses d'un neuvième au-dessous de ce que je les ai estimées, et les porter à 271 *millions et demi* au lieu de 306 *millions et demi*, et celles qui s'appliquent uniquement aux bâtiments à 232 *millions et demi.*

Mais toutes ces erreurs sont réparées à la page 244, où le citoyen Volney dit : « L'histoire dépose que la guerre conduit tout peuple vainqueur ou vaincu à une ruine égale. »

Voilà quelle est et quelle sera toujours la véritable cause des *déficits* en finance, et non la dépense des bâtiments, qui, au contraire, est une source de richesse pour l'immense quantité d'ouvriers de toute espèce qui concourent à leur construction, et entre lesquels le prix s'en partage.

MONOGRAPHIES PARISIENNES.

# LA COUR DU DRAGON.

Sur l'emplacement occupé aujourd'hui par le bruyant passage connu sous le nom de COUR DU DRAGON, entre le carrefour Saint-Benoît et la rue du Sépulcre, florissait au XVIIe siècle une des six *académies* établies dans le faubourg Saint-Germain pour l'éducation des jeunes gentilshommes.

Cette académie, dirigée par M. de Longpré, jouissait d'une vogue méritée, bien qu'elle se trouvât un peu éclipsée par deux rivales: l'académie de Bernardi, située près de l'hôtel de Condé (aujourd'hui l'Odéon), qui possédait, dans un clos attenant au Luxembourg, un fort à quatre bastions que les académistes, en manière d'exercice, attaquaient et défendaient suivant toutes les règles de la stratégie; et l'académie de Dugast, rue de l'Université, où les grâces de Mlle Dugast, qui, à l'âge de dix-huit ans, maniait un cheval, voltigeait et courait la bague comme un écuyer consommé, attiraient la fine fleur des petits-maîtres de la cour.

Ces *Académies* d'autrefois différaient essentiellement de nos manéges modernes; elles sont assez peu connues et mériteraient une étude spéciale; la *couleur locale* et les mœurs du temps s'y reflètent *au vif* avec une singulière netteté.

Ce n'étaient pas de simples écoles d'équitation, mais de véritables pensions nobles, où les gentilshommes de la province et de l'étranger venaient compléter leur éducation et s'imprégner du *bel-air* de Paris. Ils y trouvaient au besoin le logement et la nourriture pour eux et leurs gens, mais surtout une réunion de

professeurs émérites sous la direction desquels tous les exercices *convenant aux personnes de condition* étaient poussés à la dernière perfection.

Les vastes terrains encore inoccupés du faubourg de Saint-Germain se trouvant particulièrement favorables à ces établissements, presque tous vinrent se grouper, au XVIIe siècle, autour du magnifique palais de Marie de Médicis. « Il n'est peut-être « aucune ville dans le monde, dit Germain Brice (1685), où l'on « puisse compter six académies comme dans ce quartier, rem- « plies la plupart de tout ce qu'il y a d'illustre jeunesse de France « et d'Allemagne, qui y vient apprendre toutes les choses qui « rendent un gentilhomme accompli et capable d'acquérir de la « réputation dans le monde. On a quelquefois compté dans un « hiver douze princes étrangers et plus de trois cents comtes ou « barons, sans un bien plus grand nombre de simples gentils- « hommes que la réputation de la France attirait, pour appren- « dre notre langue et pour faire des exercices que l'on n'enseigne « pas chez eux dans la même perfection. »

Les exercices de l'académie consistaient : le matin, à monter à cheval, courir les bagues et les têtes ; l'après-midi, à faire des armes, voltiger, danser, répéter les exercices de guerre et suivre un cours de mathématiques et de dessin.

Plusieurs fois chaque année, les élèves exécutaient en présence de leurs familles, de leurs amis et d'un public d'élite convié à ces solennités, de brillants carrousels où chacun à l'envi faisait aussaut d'élégance et d'adresse. « Les académistes, dit Piganiol « (1742), y courent la bague avec la lance, les têtes avec l'épée, « et ce qu'on nomme la *méduse* avec le dard ou javelot. L'émula- « tion de ces jeunes seigneurs pour mériter le prix contribue à « rendre ces fêtes galantes et régulières; les chevaux sont riche- « ment harnachés, les cavaliers saluent les dames avant que « d'entrer en lice, et on leur offre des rafraîchissements. »

L'*Hippodrome* a ressuscité de nos jours ces exercices de l'académie ; le fameux carrousel de 1662, dont une pompeuse monographie nous a transmis les splendeurs, en fut la plus brillante mise en scène.

Voici quelles étaient, au xviiie siècle, les conditions de prix dans les établissements de premier ordre.

MÉMOIRE POUR UN GENTILHOMME QUI ENTRE PENSIONNAIRE A L'ACADÉMIE.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Pour sa nourriture et son logement, par an. | | 1,500 | livres. |
| Pension d'un gouverneur. | | 700 | » |
| id. d'un valet de chambre. | | 500 | » |
| id. d'un laquais. | | 400 | » |
| Pour les entrées une fois payé. | Entrée à l'académie. | 200 | » |
| | Au maître d'armes. | 18 | » |
| | Au maître à danser. | 15 | » |
| | Au maître des exercices de guerre et à voltiger. | 15 | » |
| | Au maître de mathématiques. | 15 | » |
| Droit d'écrire (une fois payé). | | 29 | » |
| Entrée de la course de bagues (id.). | | 10 | » |
| Pour les gaules, par mois (le 1er mois double). | | 3 | » |
| Pour la course de têtes, par mois. | | 30 | » |
| Étrenne pour chaque cheval la 1re fois qu'on le monte, suivant son prix | | 12 ou 24 | sous. |

Le tapissier de l'académie fournit des meubles, draps et serviettes, moyennant 150 liv. par an.

Les pensionnaires qui n'ont point de domestique donnent 6 liv. par mois pour les servir à table et faire leur chambre.

| | | |
|---|---|---|
| Pour les externes, le 1er mois | 120 | liv. |
| Les autres mois. | 72 | » |
| Droits d'écurie. | 36 | » |
| Course de têtes, bagues, etc., par mois. | 30 | » |

C'était donc, bon an mal an, environ quatre mille livres qu'un fils de bonne maison dépensait à l'académie. Cette pension pour un jeune seigneur, son gouverneur et son valet, représenterait au moins douze mille francs de nos jours.

L'académie fondée par M. de Longpré disparut vers 1730 ; à dater de cette époque, du moins, nous ne la trouvons plus indi-

quée sur les plans ni mentionnée dans les *Descriptions de Paris*. L'emplacement qu'elle occupait fut acquis par Antoine Crozat, chef de cette dynastie des Crozat, célèbre par ses immenses richesses, illustre par son culte éclairé pour les arts.

Sur ce terrain déblayé, Crozat le père ouvrit vers 1735 (1) un passage public dont il fit commencer immédiatement les bâtiments, que sa veuve fit achever, car il mourut en 1738 pendant le cours des constructions.

Il s'agissait d'une spéculation purement financière,et les maisons n'affichèrent en conséquence aucune prétention monumentale. Destinées à la location et au commerce, on s'attacha surtout à leur bonne appropriation sur un plan simple et uniforme.

L'achitecte jugea suffisant de décorer la porte principale sur le carrefour Saint-Benoît et la façade intérieure du dégagement opposé ouvert sur la rue de Sépulcre (aujourd'hui rue du Dragon) qui formait perspective.

Cette façade présentait un corps de bâtiment étroit, percé d'une large porte et flanqué de deux tourelles un peu lourdes, mais d'un effet pittoresque. Cet agencement original et unique dans son genre méritait d'attirer l'attention des artistes, toujours en quête d'aspects inédits du vieux Paris; pourtant les *vues* en sont fort rares, et malheureusement de récentes modifications en ont déjà profondément altéré le caractère.

Si nous ne pouvons fixer la date précise de l'ouverture de ce passage, nos recherches pour découvrir le nom de l'architecte n'ont pas été plus heureuses. Réduit aux conjectures, nous attribuerons volontiers cet ouvrage à Jacques Cartaud, auteur du portail des Barnabites de la Cité, récemment adapté à la façade de l'église des Blancs-Manteaux.

C'est lui qui avait construit en 1704 pour le président Crozat, fils de celui qui nous occupe, le magnifique hôtel situé au bout

(1) Nous donnons cette date approximative d'après les anciens plans, à défaut de document plus précis. La *Cour de Dragon* figure pour la première fois sur le plan dressé par l'abbé de la Grive en 1735 pour le tome IV du *Traité de la Police*. Le grand plan de Roussel (1730) ne l'indique pas encore.

de la rue de Richelieu, vers le boulevard, sur l'emplacement actuel du passage des Princes.

Toute l'Europe artiste était venu visiter cette splendide demeure, où le célèbre amateur avait réuni la plus merveilleuse collection de tableaux, dessins et antiques qu'un particulier ait peut-être jamais possédée. M. César Daly, dans son magnifique ouvrage actuellement en cours de publication, a consacré une belle planche à la grande entrée de la Cour du Dragon ; nous signalons la prespective intérieure à l'intelligent et infatigable burin de M. Martial Potemont.

L'œuvre du jeune architecte avait vaillamment supporté l'examen de ce jury délicat, et, classé du premier coup parmi les maîtres, Cartaud avait mérité le titre de surintendant des bâtiments du nouveau Mécène. Il se trouvait donc naturellement désigné au choix de M. Crozat le père, d'autant plus qu'il était à cette époque (1735) dans toute la maturité de son talent et en pleine réputation, déjà désigné au choix de l'académie d'architecture où il entra en 1742. Il mourut seulement en 1758, âgé de 85 ans. Notre supposition est donc assez plausible ; toutefois, ne pouvant fournir aucune preuve à l'appui, nous la donnons sous toutes réserves et sans prétendre trancher la question.

Ce passage faisant suite à la rue Sainte-Marguerite, qui limitait de ce côté l'abbaye Saint-Germain, et se présentant en face de cette rue, l'achitecte eut l'idée d'emprunter à la légende de la sainte la décoration de sa porte monumentale.

Il fit sculpter dans le tympan, en manière d'enseigne, le ameux dragon symbolique si populaire au moyen-âge.

On sait que d'après la *Légende dorée*, sainte Marguerite, fille chrétienne d'un prêtre des idoles, poursuivie par les obsessions du proconsul Olibrius, souffrit courageusement le martyre à Antioche. Jetée mourante dans un cachot obscur, elle pria Dieu de faire apparaître à ses yeux l'ennemi qu'elle devait combattre. « Soudain une lueur merveilleuse brilla, et voici qu'un dragon « monstrueux apparut tout à coup. Mais comme il s'élançait « pour la dévorer, elle fit le signe de la croix et il disparut. D'au-« tres racontent qu'ouvrant une gueule énorme, il la happa avec

« sa langue et l'engloutit d'un seul trait; mais qu'avant d'être « complétement absorbée, elle eut soin de faire, dans les entrail- « les mêmes du monstre, un simple signe de croix. Soudain le « dragon creva et Marguerite en sortit saine et sauve. Mais, « ajoute le narrateur, cette dernière version nous semble frivole « et apocryphe. »

Sachons gré à Jacques de Véragine de son scepticisme philosophique; il n'en est pas moins vrai que cet incident, pris au pied de la lettre par les dévotes, a valu à sainte Marguerite le patronage spécial des femmes en couches. Il paraissait tout simple à nos bons aïeux que celle qui avait eu la puissance de sortir intacte du corps d'un dragon, fût plus que toute autre à même de tirer heureusement un enfant du corps de sa mère.

Un des locataires de la Cour du Dragon nous a affirmé *de auditu*, que des écuries et un quartier de cavalerie y avaient été autrefois installés. Nous n'avons retrouvé aucune trace de ce fait, et nous nous méfions grandement de la tradition, qui aura peut-être ainsi travesti, en le conservant, le souvenir lointain de l'académie de Longpré.

Chacun sait que la Cour du Dragon est aujourd'hui le grand bazar des serruriers, poêliers, forgerons, ferrailleurs, qui l'ont accaparée et en ont chassé toutes les autres industries. Pour trouver l'époque et le motif de cet envahissement, il faudrait remonter sans doute aux grands déblaiements des ponts et quais de Paris sous le premier empire, alors qu'un ordre formel de l'édilité parisienne

Enjoignit aux vieux ferrailleurs
De vendre leur vieux fer ailleurs.

En 1769, nous ne trouvons dans cette cour qu'un seul ferrailleur, le sieur Legilliot, ancien juré de la corporation; encore n'y a-t-il pas fait souche, car, en 1788, l'*État actuel de Paris* n'y signale que deux praticiens suppôts d'Esculape, et non pas de Vulcain, le sieur Dussaut, chirugien spécialiste pour les cancers, et le sieur Saint-Ange, médecin empirique, débitant à raison de 3 livres le paquet, sa *poudre capitale spécifique contre*

*la migraine*. Or, à moins que ledit sieur Saint-Ange ne fût un apôtre précurseur de l'homœopathie, il n'aurait pas eu l'idée d'attirer ses clients dans un antre cyclopéen où les marteaux, retentissant du matin au soir, fendent sans miséricorde les plus robustes cerveaux.

Prudhomme, dans le *Miroir de l'ancien et du nouveau Paris*, signale le premier, en 1804, cette agglomération, aujourd'hui plus florissante et plus retentissante que jamais. J. C.

# TABLEAUX ET DESSINS

## DE REMBRANDT

### DANS DES COLLECTIONS ANGLAISES.

---

*Monsieur le Directeur de la* Revue des Arts.

La troisième livraison récemment publiée de l'ouvrage de M. Charles Blanc sur l'*OEuvre complet de Rembrandt*, renferme, pages 373-452, une énumération raisonnée des tableaux de cet immortel artiste. Tout en reconnaissant le mérite de ce travail, j'ai pensé qu'il était susceptible de recevoir quelques additions, de provoquer quelques observations. Afin de ne pas être trop long, je m'en tiendrai, aujourd'hui du moins, à ce qui regarde l'Angleterre, et je m'appuierai sur les assertions d'un connaisseur de premier ordre, M. Waagen, le célèbre conservateur du Musée de Berlin, auteur de divers ouvrages des plus estimables et qui, n'ayant point passé dans notre langue, sont presque inconnus en France.

En parcourant, pages 407-438, l'énumération que donne M. Charles Blanc des tableaux de Rembrandt déposés dans des collections publiques ou particulières de la Grande-Bretagne, j'ai trouvé sans peine à y faire d'importantes et nombreuses additions, d'après l'écrivain prussien dont j'invoque le témoignage. C'est ainsi que dans son ouvrage intitulé : *Ouvrages d'art et artistes en Angleterre* (*Kunstwerke und Kunstler in England* (Berlin, 1838, 2 vol. petit in-8°), M. Waagen décrit (tome II, p. 236) le portrait de Catherine Hoogsaet comme se trouvant chez M. Peacock. La figure, vue jusqu'aux genoux, offre un cachet de vérité frappante ; elle est d'un ton doré et clair et d'une exécu-

tion achevée avec le plus grand soin. Elle est signée et porte la date de 1647.

Il signale encore comme étant :

Chez le célèbre banquier *Baring* (*Galleries and Cabinets of Art*, 1857, p. 98). Portrait d'un vieux rabbin, demi-grandeur. Ton délicat et clair, mais un peu froid. — Petit paysage ; effet de pluie ; une portion seule du site est éclairée ; composition poétique et d'un sentiment triste ; exécution fort remarquable.

Chez le marquis d'*Exeter*, à Burleigh-house. Petit portrait, fort chaud de couleur. On le donne comme représentant les traits de Guillaume Tell, ce qui est fort douteux. (*Kunstwerke, II*, 486.)

Chez *lord Yarborough*. Portrait d'une vieille femme assise dans un fauteuil. Elle a une collerette blanche et est vue jusqu'aux genoux. Composition animée et délicate, exécutée avec beaucoup de soin ; ton doré, léger et fort transparent. — Un portrait d'homme attribué à Rembrandt est douteux ; mais c'est du moins un bon ouvrage de son école.

Chez le *duc de Portland*. Portrait de Rembrandt dans un âge avancé. Ce portrait était placé trop haut pour que M. Waagen pût s'en rendre un compte exact, mais il lui a laissé des doutes.

Chez le *duc de Newcastle*. Portrait d'un homme qui, de la main droite, tient un rouleau de papier et de la gauche lève un rideau. Peinture exécutée avec soin et d'un beau ton doré.

Chez *M. Bardow*. Lucrèce tenant un poignard. Ce n'est pas une Romaine, c'est une grosse Hollandaise. Cependant l'expression de la douleur est bien saisie, et c'est un bon tableau.

*Galerie Mac Lelan* (au Musée de Glascow). Rembrandt étudiant d'après un modèle de femme. OEuvre fort transparente et puissamment exécutée.

Chez *lord Kinnaird*. Portrait d'un homme tenant un livre des deux mains. Il a un morceau d'étoffe blanche tortillé autour de la tête et son habit est de couleur sombre. Figure vue à mi-corps, un peu plus grande que nature. Signée et datée de 1651. Tableau plus éclairé que ne le sont d'ordinaire ceux du maître et exécuté avec esprit, avec la touche large de ses dernières années.

Chez *M. Morrison*. Un portrait de femme ; il passe pour celui

de la fille de l'artiste. Elle est assise dans un fauteuil et habillée de blanc; sa robe est garnie de fourrure. Vue jusqu'aux genoux; 3 pieds 9 pouces de haut; 2 pieds 9 pouces de large. Couleur fort transparente; exécution large et magistrale.

Chez *sir Culling Eardley*. Portrait d'un homme vêtu de noir et coiffé d'un chapeau à larges bords. Il a une collerette blanche. Couleur brillante et d'une exécution fort large, comme celle des tableaux de la dernière période de la vie du maître. Les mains, la droite surtout, ne sont qu'esquissées. Signé et daté de 1667.

Chez *lord Arundel de Wardour*. Un paysage; un cheval gris y occupe une grande place. Ce tableau, qui paraît avoir été d'une grande beauté, a beaucoup souffert.

Chez *lord Caledon*. Un portrait; paraît une œuvre de mérite, mais il est placé dans un endroit trop sombre pour qu'il y ait moyen de bien l'apprécier. On trouve dans la même collection un portrait de jeune homme dont l'exécution semble trop molle pour justifier l'attribution à Rembrandt et qu'il serait plus rationnel de considérer comme une œuvre de Jan Lievens.

Chez le *marquis d'Hertford*. L'Intendant inique. Le maître, habillé de rouge, coiffé d'un turban mi-partie de rouge et d'orange, est assis derrière une table chargée de papiers. Trois personnes sont debout devant lui; au centre est le coupable; à côté, un soldat qui va le conduire en prison. Figures de grandeur naturelle. Ce tableau est de l'effet le plus frappant. On ne peut qu'admirer la chaleur et la transparence du coloris et l'exécution large et magistrale.

Chez *lord Overstone*, M. Ch. Blanc ne mentionne qu'un paysage, qu'il qualifie d'incomparable, et qui, il y a un siècle environ, à la vente du comte de Vence, à Paris, ne dépassa pas 300 fr. Quel chiffre devrait aujourd'hui servir de multiplicateur à cette misérable somme? C'est ce qu'on ne vérifiera sans doute pas, car la galerie de lord Overstone, jadis banquier sous le nom de M. Lloyd et l'un des princes de la finance anglaise, ne sera sans doute pas livrée aux chances des enchères. M. Waagen décrit ce tableau (*Treasures of Art*, page 131) et il dit que des vingt paysages environ dus au pinceau de Rembrandt, c'est le plus beau et celui qui est de

plus grande dimension. Il indique également comme faisant partie de la même collection deux autres tableaux : Une femme fort âgée, vue de face, et désignée un peu arbitrairement comme la grand'mère de l'artiste. Elle a un bonnet de velours noir qui descend en pointe sur le front; sa robe est noire; elle porte une fraise blanche. Signé et daté de 1660. La vérité de la vie, la décision des formes, la profondeur et la transparence du coloris, tout assigne un rang des plus distingués à cette composition, qui a successivement fait partie des cabinets de lord Charles Townshend et du baron Verstolk. La Femme adultère; composition de 11 fig.; 11 1/2 p. sur 10 1/2; sur bois. Le Christ montre ce qu'il vient d'écrire en caractères *hollandais*. Ce n'est qu'une esquisse, mais la composition, l'effet de lumière sont admirables.

Permettez-moi d'ajouter quelques mots au sujet des dessins de Rembrandt. M. Charles Blanc s'est borné à une mention rapide de ceux que possède le Musée britannique; il a donc laissé à faire le catalogue détaillé des dessins du maître. Nous nous en tiendrons, de notre côté, à quelques indications que nous fournit encore M. Waagen.

M. Sackville Bale possède cinq dessins : l'Annonciation, composition d'un grand effet, exécutée avec soin; une Jeune Fille à une croisée (exécution magistrale, effet fort agréable); un paysage : au premier plan un ruisseau au bord duquel sont des maisons (d'une exécution tellement soignée, qu'on croirait qu'on a sous les yeux un tableau); un autre paysage : une feuille sur laquelle sont divers sujets, entre autres un enfant qui pleure; exécution large et vigoureuse.

M. William Russell : une figure nue, homme couché (dessin signé et d'une grande beauté).

La veuve d'un négociant en grains, M. André James, conserve une nombreuse collection de dessins de Rembrandt; ils avaient, pour la plupart, appartenu à Reynolds et à Lawrence. Ils furent, après la mort de ce peintre, achetés par M. Woodburn, marchand fort connu à Londres, et ils devinrent ensuite la propriété de M. Esdailer. Ils ont passé du cabinet de cet amateur chez M. James. M. Waagen mentionne :

*Le Sacrifice d'Abraham*, esquisse très-légère, mais pleine d'esprit; composition tout à fait différente de la gravure qui représente le même sujet.

*Agar et Ismaël*; le sentiment y est représenté avec énergie.

*La Mort d'Absalon.*

*Le Départ du jeune Tobie.*

*Jésus-Christ enfant enseignant dans le temple.*

*La Résurrection de la fille de Jaïre.*

*Jésus lavant les pieds des apôtres.*

*L'Enfant prodigue.*

*Un squelette monté sur le squelette d'un cheval et brandissant un ossement;* imitation effrayante et vigoureuse de cette *Danse des Morts* qui joue un si grand rôle dans l'art du moyen âge.

*Une Vieille Femme faisant des crêpes* : d'un effet tel qu'on croirait voir un tableau.

*Des Enfants qui chantent en portant une lanterne en forme d'étoile.* Au dix-septième siècle, pendant les trois journées de l'Épiphanie, cet usage existait à Amsterdam.

*Une vieille Femme à sa croisée.*

*Quatre Musiciens.*

*Un homme vu en pied :* il est coiffé d'un chapeau à larges bords et sa physionomie est quelque peu patibulaire.

*Une Femme endormie.*

*Un Enfant endormi* : esquisse touchée avec beaucoup d'esprit, mais faite avec tant de largeur et si peu terminée, qu'elle n'a pas dû exiger plus de cinq minutes.

*Plusieurs Enfants endormis.*

*Le Portrait de l'artiste.*

*Plusieurs paysages :* l'un d'eux, où figure un moulin, est remarquable.

*Un dessin d'architecture pour une porte à Amsterdam.*

Je suis loin d'avoir épuisé le sujet que j'ai essayé d'aborder, mais si vous accueillez ces notes, si vous pensez qu'elles peuvent offrir quelque intérêt aux amis des arts, j'aurai le plaisir de vous écrire une seconde fois.

Agréez, etc. G. B.

# DOCUMENTS

POUR

# L'HISTOIRE DE L'ART.

---

Le musée de Nantes possède l'esquisse, exécutée par le baron Gros, et qui a été gravée à *l'aquatinta* par Jazet, père, du *Combat de Nazareth*, qui avait été mis au concours en l'an IX ; Gros obtint le prix, comme chacun le sait ; quant au tableau, qui devait avoir 47 pieds, il n'a jamais été réalisé ; le hasard nous a fait tomber sur une lettre, insérée dans une feuille oubliée du plus grand nombre d'abord et difficile à se procurer ensuite, ayant pour titre : « *Journal des spectacles, de la musique et des arts ;* » c'est dans le n° du 26 frimaire an X que se rencontre l'épître émanant de Philippe-Auguste Hennequin, natif de Lyon, l'un des meilleurs élèves de David, et qui, après avoir éprouvé bien des traverses par suite de l'exaltation de ses idées politiques, finit par se retirer à Tournai, en Belgique, où il dirigea l'école de dessin et où il est mort le 12 mai 1833. Voici la teneur de cet écrit :

« Citoyens, la commission qui devait juger du mérite des esquisses
« représentant la bataille de Nazareth, vient de donner le prix au citoyen
« Gros ; lorsque je me décidai à concourir, je me promis bien que, quel
« que fût le résultat de ce concours, j'exécuterais mon tableau en grand,
« à fin d'obtenir un double jugement du public. Je tiens l'engagement que
« j'ai pris avec moi-même. Il faut si peu de chose dans les arts pour
« électriser et obtenir quelquefois d'heureux résultats, que j'ai cru ce
« moment bien fait pour moi. Je l'ai saisi avec empressement. C'est un
« stimulant que j'ai voulu me donner à moi-même, et j'espère ne trouver
« que des approbateurs. Cet ouvrage que je vais exécuter en grand sera
« soumis au public.

« C'est de son jugement souverain que j'attends le noble tribut de mes « peines et de mes veilles. Veuillez, je vous prie, avoir la bonté, citoyens, « d'insérer ma lettre dans un de vos prochains numéros, par laquelle « j'avertis les militaires qui se sont trouvés à cette affaire, que je me « ferai un devoir de les représenter dans mon tableau. Je fais aussi l'in- « vitation aux parents de ceux qui y trouvèrent la mort de me procurer « les portraits qu'ils pourraient avoir. Il est bien juste que le soldat, qui « contribue si fort au gain des batailles, trouve parmi ses contempo- « rains et la postérité des amis justes et reconnaissants. Recevez, « citoyens, mon salut. Hennequin, peintre en histoire, un de vos abon- « nés, rue de Vaugirard, 820, aux ci-devant Carmes. »

Malgré cet engagement formel et tout volontaire, l'auteur des *Remords d'Oreste,* entraîné par d'autres travaux, n'a jamais pu exécuter son projet. A Nicolas-Antoine Taunay échut le soin de traduire pour nos galeries historiques et nationales de Versailles, la mémorable et glorieuse journée où Junot, à la tête de 500 hommes, défit une armée de 6,000 Turcs et Arabes.

Nous ignorons quel est l'heureux possesseur de la très-remarquable esquisse d'Hennequin ; un élève de David, lui aussi, et un artiste bien compétent, M. Auguste Couder, l'auteur du *Lévite d'Ephraïm*, qui a vu les deux esquisses, faisant appel à ses souvenirs, nous a dit ces jours-ci que « l'esquisse d'Henne- « quin, en admettant l'équité du jugement rendu, était, par son « mérite, de nature à rehausser singulièrement le succès du « vainqueur. »

Émile Bellier de la Chavignerie.

# CORRESPONDANCE.

*A Messieurs les directeurs de la* REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

## Arnould-Joviste-Polycarpe Boilly, sculpteur du XVIIIe siècle.

> Lorsqu'une fois l'art s'est élevé au sommet de la perfection, et qu'il tombe, il n'y remonte plus, à moins qu'il ne change de forme; mais il faut que le monde en change aussi, ce qui n'a lieu que de la main des barbares et par une résurrection comme le christianisme. (M. Vitet, *Études sur l'Histoire de l'art*, Eust. Le Sueur.)

MESSIEURS LES DIRECTEURS,

Le peintre Louis-Léopold Boilly, né en 1761, à La Bassée (Nord), mort à Paris vers 1830 (1), avait en quelque sorte été initié aux secrets de l'art par ses ancêtres, puisque les registres aux comptes de plusieurs communes des environs de La Bassée nous font connaître qu'Arnould-Joviste-Polycarpe Boilly passait, vers le milieu du XVIIIe siècle, pour un des plus habiles sculpteurs des environs de Lille.

Si nous nous en rapportons à une tradition religieusement conservée dans cette contrée, que nous avons longtemps habitée, Boilly, que plusieurs de nos paysans avaient connu, était boiteux et mourut fort vieux. D'un caractère très-gai, il donna pour enseigne à sa maison sa représentation elle-même, nullement flattée (2).

(1) Voy. la *Biographie univ.* Didot, t. VI, col. 425. — Le catalogue de livres rares et curieux, pièces sur la révolution (dont la vente été annoncée pour le 10 avril 1865) publié par J. Miard, libraire, mentionne, p. 37, nº 266 : Lettres à Eugénie, élève de Boilly, sur les peintres et sculpteurs de l'ancienne Grèce, par Jos. de la Serrie. Paris, Didot jeune, 1800. — Voy. t. XXI, p. 104 de ce recueil, art. de M. E. Bellier de La Chavignerie.

(2) Le concile de Constantinople *in Frullo* (691) défend, sous peine d'excommunication, *de faire des peintures déshonnêtes*, de gâter ou déchirer les livres de l'Écriture Sainte ou des Pères, de les vendre aux parfumeurs, ou les perdre en quelque autre manière, s'ils ne sont imparfaits ou déjà gâtés par l'eau ou par les vers. (Fleury, *Hist. eccl.*, liv. 40, LII-LIII.)

Les marguilliers (1) des églises de Douvrin, d'Auchy et d'Haisnes vont maintenant nous donner les détails les plus complets sur ses divers travaux.

En 1764, il exécute pour l'église de Douvrin (moyennant 800 L.) les travaux que voici :

Il donne au grand autel un verny, un brillant en or et nettoie le tableau (2); il dore et marbre l'autel de saint Denis, patron de l'église ; met un bouquet au coupet de l'autel, une molure du cadre d'autel et une corniche de soubassement au-dessus du tabernacle pour pouvoir y mettre un Christ (3), le tout en sculpture et menugerie ; un tableau d'autel, conformément à celui qui y est ; *deux busques d'autel* à dorer et argenter, qui sont saint Denis et saint Roch, et un piétement dessous saint Nicolas. Comme aussi sera obligé de repeindre l'Ange gardien et saint Joseph, qui sont à côté de cet autel, sera obligé de dorer et marbrer l'autel de la Vierge, de remplacer la Vierge en place du tableau, avec tous les accompagnements de sculpture, — tenu de repeindre sainte Catherine et sainte Barbe qui sont à côté de cet autel.

Au-dessus des travaux ci-dessus sera obligé de mettre un ciel ou baldaquin et le marbrer, et lui donner une moulure en or ; de repeindre le calvaire avec les saints à côté ; de repeindre les saints qui sont généralement, présentement, en ladite église ; de repeindre le Dieu flagellé dans

(1) Selon Furetière, les marguilliers sont nommés *luminiers* dans la coutume d'Auvergne. (Dict.) — Au mot Chapelle, il dit qu'autrefois on appelait *chapelles* les châsses où l'on gardait les reliques des saints. Consult. aussi Polydore Vergile, *De inv. rerum*, liv. VI, c. XII. (*a*).

(2) En 1746, Laga, peintre à Lille, vend 22 écus un tableau représentant l'Assomption : il exige en outre 4 florins pour le châssis. (Auchy.)

(3) En 1742, un Christ, destiné au grand autel d'Auchy, est livré par Nicolas Henno, marchand à Lille, moyennant 4 florins. — En 1669, Nicolas Bauduin, peintre à La Bassée, avait exigé xxxiii s., pour rependre le crucifix et les images. Ces dernières furent peintes de nouveau, en 1751, par Bonaventure Point, lequel vernit aussi *la somme* au-dessus du crucifix et la grande porte de l'église, ce qui lui valut 69 L. — Hæretici hujus seculi signum crucis execrantur, *flagellum muscarum* appellantes, usumque illius ad magiam impie referumt. (Durantus *de ritibus eccl.*, lib. II, c. XLV, 3.) — Au c. VII il dit : Sacramenta altaris non nisi a jejunis hominibus celebrentur, excepto uno die anniversario, quo cœna Domini celebratur. Abrogé par le c. 29 sextæ synodi Constant. — Voy. le concile d'Auxerre de 586, c. 19.— Parmi les ornements de l'église de La Bassée, on remarquait (XVIe siècle) le grand linceulx qu'on met en caresme devant le crucifix, dont la croix était *de saye rouge*, à VIIIs. l'aune.

le cimetière, etc. ; de donner une couleur en bleu céleste aux lambris des trois nefs ; de livrer deux guidons (bannières), ainsi qu'il sera nécessaire, pour le plus grand embellissement de ladite église.

En 1778, il s'engage, moyennant 90 L. artois, à réfectionner le baldaquin ; il s'oblige, entre autres choses, à y mettre un ciel de toile, et aux quatre coins, *des bouquets d'épis de blé et des grappes de raisin ;* à remettre deux images, conformes à celles qui existent aux deux vieux guidons, et à leur donner une nouvelle teinture, à nettoyer les deux nouveaux et à donner une peinture aux manches d'iceulx.

En 1772, Boilly reçoit d'abord 24 L., pour avoir fait le tour de la niche de la Vierge, à l'église d'Auchy-lez-La Bassée, puis 60 L. pour autres travaux.

L'année suivante, il reçoit, encore, comme à-compte, 87 L. artois, et enfin 29 écus, en 1779.

En 1774, il obtient 9 L., pour dorer le coq (1) du clocher (2) de l'église d'Haisnes-lez-La Bassée, et 45 L. 9 s. 6 d., pour avoir peint, doré et verni *le badaquin.*

Il reçut en outre 42 L., pour les tableaux de saint Nicaise et de sainte Rictrude, placés au maître-autel (3).

Malgré l'opulence du clergé, à cette époque, la plupart des églises se

(1) En 1581, Mahieu Caullier, chaudrelier, fait payer x L. le cocquelet du clochier de La Bassée.

(2) Nous ignorons ce que pouvaient être *les bermelures* des cloches et les *clippe-chappe* qui, en 1596, remplacèrent les avant-vents du clocher de La Bassée. — En 1551, le charpentier Jehan Le Herry avait demandé c s. pour avoir fait ung avant-vent au cloquier, et son confrère David du Flos livra pour cet avant-vent xxxii *cociettes,* à xii d pièce. — Le 17 ventôse 1795, Léopold Prin et Jean-Baptiste Bouilongne reçoivent 40 L. pour avoir descendu la croix de fer, placée au haut du clocher de l'église d'Auchy. A cette même époque, d'horrible, de honteuse mémoire, un fougueux démocrate sans-culotte de La Bassée, plus tard maire de cette même ville, faisait disparaître le magnifique Christ du maître-autel de la collégiale, et le remplaçait par un tableau immonde. — En 1791, le comptable de Douvrin porte en dépense 3 L. pour bière forte donnée aux sonneurs pour M. Mirabot (Mirabeau).

(3) En 1678, le peintre lillois André du Riez recevait xxv L. pour avoir peinturié et doré l'image de saint Firmin de l'église d'Haisnes, dont *l'espitag* avait été fourni par le brodeur Maximilien Leroux. (Les Hollandais pillèrent les reliques de ce saint, en 1708.) — En 1719, Arion, sculpteur, et Leroux, doreur, à Lille, recevaient 78 l 7 s 6 d, pour livraison (à Douvrin) et travail d'une image de la Vierge et trois Christs.

trouvaient dans le plus grand dénûment. Ainsi, en 1648, P. Jacques de la Porte, prieur des R. P. Augustins de La Bassée (1) livrait à l'église d'Auchy *un calice de platine d'estain* (2), au prix de XL [s].

Une boëte d'estain, pour renfermer les saintes huiles, coûta XXXVI [s]., et l'achapt *d'un ciboire de cuivre pour renfermer le vénérable Saint-Sacrement et administrer les malades*, revint à LI L. (3).

En 1676, on donne XLV [s]. *à un féronnier de Lille qui avait faict une marque de fer pour faire les médailles de sainte Appolline.*

Une douzaine de ces médailles coûte XVII [s]. VI [d]. (4).

(1) En 1720, frère François Liebart, augustin à La Bassée, reçoit XII L. X S., *pour avoir travaillé à des peintures* pour l'église d'Auchy.

(2) En 1709, un calice coûte 4 L. 10 s.

(3) Sicut in magnis festis solent ostendi relicquie, nude et aperte, sine aliquo velamine. (Serm. du XIV[e] siècle, ms. n° 217, fol. CXCXVII r°.)

(4) En 1696, *une assiette à la rose* pour l'église coûte 26 [s] 6 [d]. — On mentionne *les pourchats des gauffres et du colsa.* — Les R. P. augustins, dont nous venons de parler, nous rappellent ces passages d'un moraliste du XV[e] siècle : « N'a pas le potier puissance d'une meisme masse de terre faire « vassiaux, aucuns d'onneur et aucuns de déshonneur ; et ainsi à Dieux, « dist sainct Augustin, de la masse humaine faire eslis et réprouvés, hommes « et femmes, par sa miséricorde et justice, comme raison générale. Mais, « en espécial, n'avons-nous point raison, déclarant pour quoy de ce moquet « de terre signé, il fait 1 pot à boire ou laver, et de celle aultre terre 1 « pot à pissier, 2 ossi, pareillement, de prédestinacion, pourquoy « Dieux a prédestiné saint Pol et non pas en particulier ? » (Bibl. Valenc., ms. n° 291, fol. LXV v°.) — Nonne, quando homo sentit infirmitatem, statim querit urinale ut ostendat urinam suam medico, et per urinam indicatur de interioribz? (Serm. du XIV[e] siècle, ms. n° 217, ibid., fol. CXCXVI v°.) — In magna domo, sicut in ecclesia, non solum sunt vasa aurea et argentea, sed et lignea et fictilia, et quidam quidem in honore, quidam vero in contumelia. (Ibid., fol. CCXXXV r°.) — Quo modo vasa que exponuntur vilibz, sicut *poz à urine*, que fetent. (Ibid., fol. CCXIII v°.) — Solet dici *reskina*, quando fuit care empta. (Fol. CCXIII v°.) — Tales cognoscunt *au froter*, vas auri quando tanto magis fucatur, tanto magis clarescit ; sed auratum deterioratur. (Fol. CCC r°.) — Un anonyme du XV[e] siècle dit : Cil Pépin estoit vrayement descendu *del orine* des roys de France. *Le Trésor des histoires*, ms. n° 495, 2[e] vol., fol. CXII v°.) A. Arnould, évêque de Lisieux, en 1141, dit qu'on voyait au palais de Latran des peintures où les schismatiques téméraires servaient de marchepied aux papes. (Fleury, *Hist.. eccl.,* l. LXX, parag. XLVI.)

En 1724, Michel Destreu, M^e orphèvre à Béthune, déclare qu'il a reçu du curé d'Auchy 125 L. 5 s, provenant de vielles bacgues d'argent et croix, bacgues d'or et une croix, le tout portant ladicte somme à l'advanchement *de la remonstrance* (ostensoir) qu'il fait.

L'année suivante, il reçoit d'abord 135 L. 15 s, mis, 100 L. 16 s.

En 1737, on forgeait un tour de fer, destiné à orner le tabernacle, et en 1745, une couronne de fer pour le sépulcre.

J'ai l'honneur d'être avec un respectueux attachement, Messieurs les directeurs,

Votre tout dévoué serviteur,
DE LA FONS-MÉLICOCQ.

Raismes, le 24 août 1865.

---

## Encore un mot sur les Steclin et d'autres artistes de Valenciennes.

Dans ma lettre du 28 juin 1859 (1), j'avais l'honneur de vous dire que le dernier des Steclin (Jean) ne se trouvait mentionné dans les archives du greffe de Werps que jusqu'à l'année 1508. Aujourd'hui, de nouvelles recherches dans les archives des hospices me prouvent que Jehan ne fut pas le dernier de son nom dans la bonne ville de Valenciennes.

En effet, un Jan Steclin donne, en 1547, IIII huittellées (2) de bled à la grande aumône et IIII L. t. en 1550.

Longtemps après (1561-65), il est commis avec Phelippes Laliance, de Douay, pour la réception des deniers destinés à la construction de la tenure d'eauwe et *pirage*, qu'on prétend faire près la ville de Tournay pour la commodité du pays.

Ces nouvelles recherches m'ont fait connaître un fondeur de la même famille que celui que j'ai eu l'honneur de vous signaler (3), en m'apprenant que Baudart Cachet, fondeur (4), habitait, en 1416, la rue Cambrisienne (5), dans laquelle on mentionne la maison et *les bourloires* (6) de Rollant l'orbateur, nommé aussi Rollant Le Monnier, dit de Le Pière.

(1) T. IX, p. 361.

(2) Wittelées. — 1438. Wittelées de terre francques à Disme Dieu.

(3) T. XI, p. 287.

(4) Voy. M. le comte de Laborde, les ducs de Bourgogne, t. I, p. LIX.

(5) Dans la rue Tournisienne, on remarquait (1401) l'ostel à le tieste dun sengler (sanglier) tenant à l'ostel *à le brouette*.

(6) Les prés Nostre-Dame, où *les bourloires* (jeux de boules) furent.

Son fils Estienne était aussi orbateur.

Parmi les orfévres valenciennois qui manquaient à ma liste (1), je trouve Pieron Moyset, au XIVe siècle, maistre Simon Lorfèvre (1424); Phle Hiolle (1646), sans doute parent de Nicolas Liolle, que j'avais cité page 70. (En 1640, une esméraude, une ferandine, une croix en or et un manchon coûtent 28 L. 10 s.)

Ces archives me permettent aussi de compléter la liste des monnayers de Valenciennes que vous avez bien voulu publier (2); je vais avoir l'honneur de vous faire connaître ceux qui m'étaient restés inconnus.

Les voici :

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1364. | Jak Gommelotte. | | Lottart de Le Monnoye. |
| | Simon Mogant. | | Jehan Razoirs (3). |
| | Jak Huleu. | 1424. | Jehan Poret (4). |
| | Bauduin de Frameries. | | |

Quant à celle des *francs maçons* et des francs charpentiers dont j'ai parlé (5), je puis y ajouter :

(1) T. XX, pp. 67-70. — Un seul peintre est mentionné, Jakeman de Bruges.

(2) T. XI, p. 128 et suiv.

(3) Sans doute le même que Jehan Rasoirs, fils Pieron, maistre des monnoies de Haynnau, signalé, en 1412, dans un acte du greffe des Werps, et, dans un autre acte de 1416, comme trésorier général de Ms. le dalphin. En 1429, on mentionne Jehan Rasoirs, seigneur d'Audometz, et Jehan Rasoirs, se cousin, à ce jour recepvères généraulx de Haynnau. En 1478, Roul de Créqui, escuyer, et demiselle Marguerite Rasoirs, fille inlégittime de feu Jehan Rasoirs, seigneur de Campeaux et recepveur général de Haynnau, paraissent dans un acte.

(4) Sans doute le même que le Piere Foret, cité t. XI, p. 129. — En 1452, il vend à Jaquemart Consart, *vieririer*, II coroies de femme, d'argent doret, l'une sous ung noir thissut de soie, à III claux rivés, le boucle et le morghant, ycelle estant du vies ponchon de Valenciennes et l'autre coroie estant sous un gris thissut figuret, à VI claux double, et le boucle et le morghant; une vremeille huplande de femme esclarte, à manches ouvertes, fourée de menut vair et bordée de laitiches; une grise huplande de femme fourée, de rons gris et une aultre huplande de femme de drap de brunette, fourée *de veigres à piet* et bordée de laitiche. — En 1640, une couverture de *Castellongne*, rouge cramoisy, coûte XXII L. auprès de Compiègne.

(5) T. XVIII, p. 394.

FRANCS MAÇONS :

1364. Sandrars Dandegnies.
1401. Maistre Lambers.
1424. Jehan Dou Bois.
Grart Dollé.
1438. Colars Grosse Gambe (1).
1512. Laurent Collmye, maistre machon du pays de Haynnau.
1547. Anthoine Helin.
Vinchant Bouchier.
Me Jan Michel, maistre machon de la ville, mort alors.
1548. Jacquet Mariaige.
1550. Jan Richart.

FRANCS CHARPENTIERS :

1364. Jehan Poullet.
Gillies Noiset.
Colart Noiset.
Pierre de Manny.
Nicaise Bougier
1401. Jehan Broude.
Jehan Gohet.
Çollart Coulon.
Jehan de Goguel.
Jehan Le Veske.
1429. Nicaise Lottart et Jacquemin de Marsch, frères.
Jehan Wasselin.
Estienne Barbe.
Jehan de Prouvy.
1439. Hostelars *as ognons.*
1449. Gilliart Le Sueur.
Nicaise Patoul.
1497. Martin Sainterre.
Grégoire de Mons, mort avant 1561.

Je ne puis mentionner que deux escrigniers : Jehan Briche, en 1401 ; Pierre Chauwain, en 1556. (En 1640, ung bahut carré, de cuivre et bronze, coûte XXI L.

Puis, sont successivement cités Pierre Le Magre, Jehan Jourdain (1364) *escohiers*; Simon de Lille (1429), *escoettiers*, Jehan de Ligny, estoctier de croche (2), en 1478.

N'allais-je pas oublier Lottart Renon, Zelior, Renon Bauduin, *batteurs à larket.*

Quant aux horlogers, qui nous rappellent un dittié de notre immortel Froissart, ils sont peu nombreux :

Ce sont : Jacquemart de Songnies (1419), Jehan de Henin (1438), Jehan Cormandt, dit Pureur, orlogeur de la ville de Valenciennes (1522).

A l'époque où vivait le premier de ces artistes, le cartulaire de la carité Saint-Jacques mentionne (1424) Denis Froissart, meynier (3).

(1) Parmi les noms grotesques ou singuliers, nous remarquons Jehan tout li fault (1364), Jak Piel de Vake, Ermenghare Tropydort, Bauduin Naquefaire, Marie *Bouttemomie* (1421), Guillaume Cauffechire, escuier, cambrelent héritable de Haynnau (1478), Wattier Blancqpain, dit *Wateau* (1522).

(2) Voy. t. XVIII, p. 269 de ce recueil.

(3) En 1401, nous voyons dans le cartulaire de l'église St-Jehan que li demiselle dou Martroit, vesve Jehan dou Martroit, devoit por le maison et four en le place en Lille, cascun dimenche de l'an, II fournages, tels et

C'est en vain que j'ai cherché les noms des libraires contemporains de notre célèbre chroniqueur ; au XVI^e^ siècle seulement, je trouve cités : Bertrant Coutelier (1507), Fierart Cretuner ou Crestumer, escripvan-libraire(1507-34), Hubert Lemaire (1541), Pierre Moustarde, Eloy Eloy (1587).

J'ai l'honneur d'être, avec un respectueux attachement, messieurs les directeurs, votre tout dévoué serviteur.

De la Fons-Mélicocq.

Raismes.

si souffisans que les fournages dou signeur de qui on tient le four, et les doit-on faire de boint paste, et est li boisteles, où on les doit faire, pendus à le tournoille dou four à une chaynsne de fier. — En 1438, honnorable homme Jacques du Martroit, bourgois, veut estre enterré en l'église de Saint-Jehan, sa paroische, à l'endroit du pillier où le curet de ladite église a fait faire et mis ung tableau. Cette même année, un autre membre de cette famille, Jehan dou Martroit, veut estre enterré ou cuer de le cappielle Saint-Jehan d'Outremer, en le Vicsware, par devant le grand auttel d'icelle, assès pries de la lame Piere Huriel, son biau père, cui Dieu pardonist au lès où on list l'Evangile. (Il donne à cet effet trois pietres d'or.) Voet-yl ossi qu'il soit pris en ses biens tel somme d'argent que pour faire et assir sur le sépulture de lui ledit Jehan une lame de la représentation de lui, de demisielle Margheritte Huriel, s'espeuze, sanblable de fachon à chielle qui est faite pour Willaume Dangriel ou chielle de sez père et mère, lequel que mieux plaira à ses exécuteurs.

## CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Union Centrale des arts appliqués à l'industrie; distribution des récompenses. — M. Robert Fleury nommé directeur de l'Académie à Rome, et remplacé, à Paris, par M. Guillaume. — Galerie du Palais-Bourbon. — Panneaux de M. Léon Cogniet — Hôtel de madame de Païva. — M. Perraud élu membre de l'Académie des Beaux-Arts. — Concours pour la médaille commémorative des visites de l'Empereur et de l'Impératrice aux hôpitaux pendant le choléra. — *Histoire des peintres.* — Notice sur Ch. Le Blanc. — Collection de portraits de Loyola. — Détails sur Troyon. — Nécrologie.

---

*** Nous empruntons au *Moniteur universel* quelques détails relatifs à la distribution des récompenses à l'exposition de l'Union Centrale des arts appliqués à l'industrie. C'est le dimanche 10 décembre qu'a eu lieu cette intéressante solennité.

« La fondation de l'Union Centrale remonte à l'année 1864. Déjà à cette époque elle prit pour devise les mémorables paroles prononcées par l'Empereur le 25 janvier 1863, lors de la distribution des récompenses de l'Exposition universelle de Londres.

« L'initiative individuelle, s'exerçant avec une infatigable ardeur, dispense le Gouvernement d'être le seul promoteur des forces vitales d'une nation... Stimuler chez les individus une spontanéité énergique pour tout ce qui est beau et utile, telle est votre tâche. »

« Ces paroles sont restées comme l'Evangile de l'Union Centrale, et les années 1864 et 1865 ont montré quel fruit elles avaient porté.

« Les résultats merveilleux de l'Exposition qui vient de se clore, trop promptement au gré du public, sont encore présents à toutes les mémoires. Les galeries du Musée rétrospectif, dont les amateurs (MM. de Rothschild, Double, prince Czartoryski, marquis de Hertford, comte de Nieuwerkerke, Pichon, Dutuit, etc.), ont fait si galamment les honneurs par l'envoi de leurs magnifiques collections, la nef du palais remplie des travaux du présent, et les longues salles décorées des dessins de cette jeunesse des écoles qui est l'avenir, ont reçu, nous ne saurions trop le rappeler, 250,000 visiteurs.

« Le succès a donc été aussi complet qu'on pouvait le souhaiter, et si l'hiver n'était arrivé pour fermer les portes, nul doute qu'une foule nombreuse parcourrait encore ce Musée éphémère.

« Heureusement ce n'est pas *adieu*, mais *au revoir* que les organisateurs de l'Union Centrale disent à leur public sympathique. A la place Royale, une bibliothèque riche déjà de dons artistiques de toute nature, volumes, dessins, gravures, objets d'art, est ouverte à tous les travailleurs. Des cours, commencés l'année dernière, réuniront autour de maîtres ès arts de nombreux auditeurs. Un musée dont les richesses prêtées se renouvelleront fréquemment, offrira l'attrait et l'enseignement des chefs-d'œuvre du passé. » (*Moniteur*.)

Avant la distribution des récompenses et après de très-longs discours de S. E. M. le Ministre de l'instruction publique, de MM. Guichard, de Longpérier et Dalloz, M. Guillaume, statuaire, membre de l'Institut, a prononcé un discours, remarquable à tant de titres, que nous voudrions pouvoir le citer in extenso. Mais sa longueur nous oblige à borner nos citations à la partie qui renferme, pour ainsi dire, un exposé théorique des doctrines et des principes de l'Union Centrale des arts appliqués à l'industrie.

« Le jury, dans son désir de voir ramener en un faisceau les facultés désunies de la jeunesse, demande à émettre quelques idées sur l'éducation artistique. Sans entrer dans l'examen des méthodes, il vient recommander celles qui font du dessin géométrique la base de l'enseignement.

« En traçant les figures planes, l'enfant prend l'habitude d'un trait exact et le goût de la précision ; il s'initie à la signification des figures régulières et aussi au sens des expressions généralement usitées dans le langage des arts : la ligne, la perpendiculaire, etc. Plus tard, la géométrie lui apprend à voir dans l'espace, à exprimer, par le seul moyen des lignes, la forme de tous les solides, ce qui est l'essence même du dessin ; elle arrête sa pensée sur les idées de symétrie et de proportion, qui sont des conditions d'ordre et de beauté.

« L'élève peintre arrive ainsi à la perspective, qui permet de représenter, avec la dernière précision, n'importe quel objet à un point de vue donné, instrument précieux de l'imitation optique, moyen indispensable d'exécution rigoureuse, que devraient posséder tous ceux qui s'occupent de figure et d'ornement.

« Le sculpteur, au contraire, s'appesantit sur le dessin géométral, qui convient à son art ; on l'initie aux théories exactes sur lesquelles repose la mise au point ; et la synthèse de tout cet enseignement positif s'opère chez l'architecte et l'ingénieur, qui appliquent à la fois le dessin perspectif et géométral, et qui emploient une sorte de mise au point transcendante pour la mise en œuvre des matériaux. Ces vues ne sont pas nouvelles ; elles ont été celles des plus grands artistes de tous les temps. Ces maîtres, qui étaient à la fois peintres, sculpteurs, architectes, ingénieurs ; ces juges irrécusables des conditions et de la dignité de l'art, voyaient

dans la science le lien matériel qui unit tous ses rameaux, et en appelant à l'aide les procédés mathématiques, ils ne voulaient que soumettre plus aisément la matière à leur esprit.

« La science, en effet, ne donne d'abord que des moyens, et ce qui constitue l'art, c'est le goût. Sous ce rapport, on est affligé de l'insuffisance des modèles qui sont appelés à le développer. Mettre sous les yeux des commençants, dans nos écoles, des exemples dépourvus de tout sentiment élevé, faire copier des gravures, des lithographies d'un style faux, d'un dessin incorrect, d'un travail systématique, c'est corrompre le goût de la nation, c'est rendre impossible le développement des vocations. Ces premiers instruments de l'enseignement doivent être rigoureusement réformés. Tous les livres qui servent à l'enseignement de la grammaire et des lettres sont soumis en France à une approbation : le jury appelle de ses vœux la création d'une commission chargée par l'administration de désigner les ouvrages les plus propres à servir à l'enseignement de l'art.

« Un pareil travail, qu'il faudrait faire non pas au point de vue de l'histoire de l'art, mais à celui de ses principes, ce travail ne semble pas impossible. En ce qui concerne le dessin d'après l'estampe, par exemple, les études originales des maîtres de la renaissance pourraient être mises à contribution. Mais ce qui importe avant tout, c'est que les modèles qu'on leur emprunterait restassent, autant que possible, exempts d'interprétation. La gravure par fac-simile et même la photographie répondraient à cette nécessité. Resterait à faire un choix entre les pièces originales les mieux arrêtées, particulièrement entre celles qui ont été faites d'après nature : le musée du Louvre, depuis Signorelli jusqu'aux Carrache, est abondamment pourvu d'excellentes académies. Les élèves pourraient ensuite aborder la nature avec l'idée du style et le sentiment vigoureux du caractère. Quant au dessin d'après l'antique, sur l'utilité duquel tout le monde est d'accord, on devrait exercer quelquefois les jeunes gens à relever les plâtres en géométral, pour les rendre ensuite en perspective.

« Dans l'enseignement de l'ornement, on prendrait pour principe le dessin libre ou mathématique, dans leur entier, des plus beaux motifs que nous aient laissés les anciens; on y joindrait, pour le détail, l'étude constante de la nature. Mais il faudrait faire copier en même temps, par ensemble et par fragments, les vieux maîtres décorateurs, tels que Ducerceau, Diéterlin, Marot, Lepautre. Des croquis généraux initieraient les élèves à l'art des arrangements, développeraient chez tous le goût, et chez quelques-uns sans doute le germe de l'invention.

« Il faudrait prémunir les jeunes sculpteurs contre la tendance qu'ils auraient à copier des gravures exécutées d'après des tableaux, des moulages sur nature, en un mot d'après des modèles dépourvus du caractère

sculptural. C'est à cette tendance que remédierait un choix de moulages d'après l'antique, offrant d'abord les types les plus parfaits de la sculpture appliquée à la grande architecture, figure et ornement, et s'étendant, par gradation, à des ouvrages plus libres et plus animés. On ferait facilement entrer dans cette collection, qui, dans les classes précédentes, servirait au dessin d'après la bosse, des exemples propres à fixer les idées sur le genre d'exécution que comportent le marbre, le bronze, la terre cuite. On exercerait aussi les élèves à appliquer quelquefois à leurs copies les procédés de la mise au point.

« La recherche de tous les styles, l'amour du détail et le goût passionné de l'exécution ont produit, dans toutes les écoles d'architecture de notre temps, une quantité considérable de dessins relevés avec une exactitude minutieuse et parfaitement rendus. Les modèles qu'on pourrait tirer de cet excellent ensemble d'études se prêteraient à être reproduits d'une manière profitable par les débutants, avec les moyens rigoureux dont leur art dispose. Mais le jury, qui, dans l'enseignement de la figure, de l'ornement dessiné et de la sculpture, à cherché à réagir contre l'extrême liberté qui y règne, en conseillant l'application des procédés mathématiques, le jury voudrait au contraire que, dans l'architecture, où ces procédés pourraient facilement dominer, les élèves fussent souvent appelés à travailler d'après la gravure et surtout d'après le plâtre, sans le secours de la règle et du compas. C'est un appel à l'individualité : les artistes savent, en effet, combien le sentiment personnel, par ses nuances sans nombre, peut modifier les formes les mieux définies, sans les altérer ostensiblement.

« Quant au dessin des machines, nous considérons que les meilleurs modèles sont les machines elles-mêmes. L'enseignement de cette partie de l'art doit être en quelque sorte palpable : on ne comprend pas que l'on fasse laver à l'effet, d'après la lithographie, des locomotives, par exemple, par des élèves qui n'en connaissent pas les premiers éléments. Partant des principes de la géométrie, du tracé des courbes mathématiques, de la représentation des solides et de leurs pénétrations, on doit commencer par analyser les organes séparés en se rendant compte, par le calcul, tout en les dessinant, de la relation qui existe entre la forme qu'ils présentent et l'effort qu'ils doivent supporter et transmettre. Mais nous insistons avec force pour que les études d'architecture, d'ornement et de figure soient unies à ces travaux spéciaux, afin de rapprocher de l'art la forme des machines, et de mettre finalement leur beauté extérieure en rapport avec le but pour lequel elles sont créées.

« Voilà la pensée du jury des écoles sur le choix des modèles ; il ajoutera encore un mot à ce qu'il a dit sur la manière d'en faire usage. Plusieurs branches de l'art demandent une prompte application des études. A ce

point de vue, la copie des chefs-d'œuvre ne serait pas absolument suffisante : il faudrait encore les faire dessiner de souvenir. Par ce moyen, la tournure, les ensembles et les formes se graveraient dans les esprits, entreraient dans l'habitude de la main, et viendraient plus sûrement constituer, dans les jeunes intelligences, le criterium indestructible, fruit ordinaire de la première éducation.

« Mais élevons nos idées plus haut. L'enseignement primaire n'est pas un cercle fermé, il est aussi le point de départ des vocations : de nos humbles écoles il sort tous les jours des artistes. Or, si l'imagination procède de la mémoire, combien l'exercice de cette dernière faculté ne serait-il pas utile aux élèves destinés plus tard à créer ! Le jury donne ici des encouragements aux institutions dans lesquelles on fait composer ; mais il voudrait que ces essais, propres à donner la mesure des aptitudes, fussent, dans leur principe, sérieusement dirigés. Tout le monde conviendra que, grâce à la connaissance de toutes les branches du dessin, l'élève pourra mettre, dans ses esquisses, de l'aisance, de la variété, de la vie. Mais il faut bien appuyer sur ce point : c'est qu'il y a encore, dans le champ de la création, des notions exactes et un art souverain ; car, si au début des premières études nous trouvons l'architecture comme l'arsenal des moyens pratiques, nous la rencontrons au début d'un enseignement plus élevé comme renfermant tous les principes de la composition. Elle donne à toutes les œuvres d'art une base ferme ou un cadre régulier ; elle fournit à la plastique la notion de l'équilibre, simple nécessité de toute construction ; elle assied les idées pittoresque dans des lignes définies et stables, car elle sent la nécessité de fixer. Fixer les masses, le mouvement, la vie et jusqu'au sentiment, afin de les donner dans un spectacle qui soit animé, sans que l'on ait la crainte de le voir chanceler et s'évanouir ; en rendre ainsi la vue bienfaisante et la jouissance sereine, en mêlant à l'imagination charmée la conscience de la raison satisfaite, c'est l'œuvre de la savante architecture. Grâce aux entraves légitimes et aux liens harmonieux qu'elle lui impose, l'art peut répondre à l'idée d'un grand ensemble : il est, dans sa sphère, l'image des choses où la variété infinie se produit dans le cercle infranchissable de l'ordre éternel. Ces idées sont-elles vaines ou d'un accès impossible ? Sont-elles plus abstraites que celles qui régissent le langage ? Faut-il négliger d'exposer une théorie qui peut, à la rigueur, se résumer en d'utiles préceptes ? Nous ne le pensons pas ; et à la suite du beau et original travail de l'un des membres de ce jury, après la Grammaire de l'Art, nous voudrions voir composer un traité élémentaire, dans le but de déposer dans l'esprit de tous quelques notions absolues sur un si grand sujet. Un pareil ouvrage contribuerait à constituer pour l'art la sûreté de principes et l'unité qui existent déjà dans toutes les autres branches dé l'enseignement.

« Le désir du jury est donc de voir introduire, dès le commencement des études, la logique, le goût, l'unité. Dans ce sens, il forme les vœux les plus ardents pour que, dans les lycées et les colléges, les cours de dessin soient rendus plus dignes de l'enseignement secondaire, pour qu'on les voie plus largement dotés dans les écoles municipales, moins exclusivement artistiques dans les écoles de beaux-arts, moins absolument spéciaux dans les écoles professionnelles. Il appelle affectueusement la coopération des maîtres habiles et dévoués dont il n'a fait en partie qu'exprimer ici les aspirations. Il adjure les administrations et les sociétés libres d'augmenter leurs sacrifices pour acheter des modèles vraiment classiques et de redoubler de vigilance pour l'avenir.

« Les traditions de l'esprit français sont conformes à l'unité et à l'ordre. Assurons cet esprit dans sa voie. Que les nations voisines accumulent des ouvrages de toutes les provenances et de tous les temps. Ces trésors stériles sans critique, ne serviront, si on les applique aux premières études, qu'à mettre le doute dans les intelligences créatrices et à jeter les subalternes dans les imitations serviles. Pour nous, après avoir armé notre jeunesse de moyens exacts, plaçons-la sous l'influence des autorités suprêmes, affermissons les principes, et, sur cette base solide, laissons faire le génie de notre pays. »

⁂ Par décret en date du 20 décembre 1865, rendu sur la proposition du ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, M. Robert Fleury, membre de l'Institut, directeur de l'Ecole impériale et spéciale des Beaux-Arts, a été nommé directeur de l'Académie impériale de France à Rome, pour six années, en remplacement de M. Schnetz, dont la mission est expirée.

⁂ Par décret en date du 27 décembre 1865, rendu sur la proposition du ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, M. Guillaume, membre de l'Institut, professeur à l'Ecole impériale et spéciale des Beaux-Arts, a été nommé directeur de cet établissement, pour cinq années, en remplacement de M. Robert Fleury, appelé à la direction de l'Académie impériale de France à Rome.

⁂ Le comte Walewski organise en ce moment, dans la galerie construite par le duc de Morny, un musée composé uniquement de tableaux peints par des artistes contemporains et achetés par la liste civile aux expositions périodiques des Beaux-Arts. Il a trouvé chez le ministre de la Maison de l'Empereur le plus grand empressement à seconder ses intentions. C'est ainsi que des toiles signées Ingres, Rosa Bonheur, Troyon, Scheeyer, Aïrzon, Palizzi, Dauzats, C. Jacquand, Fromentin, Breton, H. Scheffer, etc., ont été mises à sa disposition.

Véritable annexe du Musée du Luxembourg, la galerie du Palais-Bourbon aura cet avantage, que les tableaux qui l'auront décorée seront tous renouvelés après un certain laps de temps.

Le comte Walewski ne fait que donner ainsi une application définitive et plus large à une idée qu'il avait déjà commencé à réaliser lorsqu'il était ministre d'Etat. On n'a sans doute pas oublié que, à cette époque, il avait exposé, dans les salons de son hôtel, un certain nombre de toiles provenant des acquisitions officielles, avant de les répartir entre les musées des départements.

Des billets seront nécessaires pour visiter la galerie du Palais Bourbon, mais cette restriction doit peu effrayer les amateurs de belle peinture, la gracieuse hospitalité de M. le comte Walewski étant proverbiale.

⁂ M. Léon Cogniet vient de terminer, à l'Hôtel-de-Ville, dans le salon dit du Zodiaque, quatre panneaux latéraux représentant les quatre Saisons.

C'est, pour le Printemps, un berger et une bergère antiques, faisant paître leur troupeau sur les bords d'un ruisseau ; pour l'Eté, un poëte qui rêve, assis à l'ombre d'un chêne ; pour l'Automne, un laboureur qui, arrivé à la fin de la journée, pousse encore sa charrue dans un champ où s'élève un tombeau ; enfin pour l'Hiver, au milieu des montagnes couvertes de neige, un ours flaire la hache d'un bûcheron fichée dans un tronc d'arbre. Ces gracieuses peintures, d'une exécution très-soignée, gagneraient beaucoup à être appliquées autre part que sur le plafond. Elles avaient été commandées en 1854. Le centre du plafond représente les signes du Zodiaque. Les bas-reliefs en bois sculpté qui ornent la salle sont attribués à l'école de Jean Goujon.

⁂ La duchesse Colonna, plus connue dans les arts sous le pseudonyme de *Marcello*, met en ce moment la dernière main à un buste de l'Impératrice Eugénie. Ce buste est destiné à l'Hôtel-de-Ville de Paris.

⁂ On a raconté des merveilles de l'hôtel que madame de Païva s'est fait construire dans les Champs-Elysées, et dont les travaux de décoration s'achèvent en ce moment sous la direction de l'architecte, le savant et habile M. Manguin. M. Paul Baudry vient de terminer le plafond et les voussures du principal salon. Les tableaux qui doivent orner la salle à manger sont confiés à MM. Gérôme, Delaunay, Comte et G. Boulanger. Il ne faut pas oublier de dire que cet hôtel féerique, dont la construction aura duré dix ans et coûté huit millions, est dû tout entier aux inspirations personnelles de madame de Païva, qui joint à la passion des belles choses un goût exquis et le sentiment des arts le plus délicat et le plus éclairé. C'est-là un noble exemple que les pauvres riches ne se presseront pas de suivre.

⁂ Dans sa séance du samedi 30 décembre 1865, l'Académie des Beaux-Arts a élu M. Perraud (Jean-Joseph), pour remplacer, dans la section de sculpture, Lebœuf-Nanteuil, mort à Paris le 1er novembre dernier. Le fauteuil que va occuper M. Perraud fut créé le 12 décembre 1795 pour Pierre Julien (1), le célèbre auteur de la *Baigneuse* placée dans le musée de sculpture moderne, au Louvre. Pierre Julien eut pour successeurs Chaudet (12 janvier 1805), Pierre Cartellier (19 mai 1810) et Lebœuf-Nanteuil (30 juillet 1831).

⁂ Il est ouvert, par la ville de Paris, un concours libre, pour la composition, d'après le programme suivant, d'une médaille commémorative des visites de LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice dans les hôpitaux de Paris, pendant le choléra de 1865 : « Représenter, d'un côté, l'Empe-
« reur visitant les malades de l'Hôtel-Dieu, et de l'autre, l'Impératrice à
« l'hôpital Beaujon. »

Dans le cas où le concours serait favorable à un artiste qui ne serait point graveur, la médaille serait exécutée d'après son projet, par un graveur d'un talent éprouvé, agréé ou désigné par l'administration.

Les esquisses en relief ou les dessins, d'une dimension minima de 0m34 de diamètre, devront être déposés à l'Hôtel-de-Ville (bureau des Beaux-Arts), le 15 février 1866 au plus tard, dernier délai, terme de rigueur.

Ces projets porteront une épigraphe qui devra être reproduite sur l'enveloppe et à l'intérieur de la lettre ou notice cachetée et signée.

⁂ Les livraisons 451, 452, 453 de la magnifique *Histoire des Peintres*, qui forme aujourd'hui 9 volumes in-4° et qui en aura dix, viennent de paraître à la librairie Renouard. Ces trois livraisons ont été consacrées par M. Charles Blanc aux biographies d'Alessandro Varatori, dit le Padouan, de Salviati et d'Andrea Mantegna. La vie de ce dernier peintre sera continuée dans les livraisons 454 et 455.

On peut dire de ces livraisons ce qu'on a dit des précédentes : même talent de la part de l'écrivain, même goût, même finesse de critique ; mêmes soins de la part de l'éditeur, même perfection de dessin et de gravure.

⁂ On lit dans le journal *la France* :

« M. Carpeaux, l'un de nos meilleurs statuaires, l'auteur du groupe en bronze représentant *Ugolin et ses enfants*, et du fronton méridional

(1) Voir dans la *Revue universelle des arts*, t. XVII, pag. 175-186, une notice sur ce statuaire, par Joachim Le Breton, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts en 1805.

du nouveau pavillon de Flore, a eu l'honneur de présenter à Leurs Majestés un buste du Prince Impérial, dont on dit merveille. Il ne s'agit encore que de l'étude préparatoire pour une statue, qui doit être exécutée en marbre.

« Le jeune prince porte le costume en ce moment à la mode pour les enfants de son âge, la veste et la culotte bouffante, ne dépassant pas le genou. Son bras droit pend à son côté ; le gauche entoure le cou du fameux *Néro*, chien favori de l'Empereur. »

⁂ Une nouvelle rue du village de Sèvres (Seine-et-Oise) va recevoir le nom de *Troyon*. Reconnaissante envers le conseil municipal de l'hommage qu'il rend ainsi à la mémoire du grand artiste, madame Troyon mère fonde un lit à perpétuité à l'hôpital de Sèvres. C'est, du reste, dans cette commune, que son fils était né en 1810.

⁂ M. L. Heuzey, professeur d'histoire et d'archéologie à l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts, a repris son cours le 20 décembre 1865. — Le savant professeur, ancien élève de l'école française à Athènes, est l'auteur d'un remarquable ouvrage, intitulé : *l'Olympe et l'Acarnanie;* ses leçons, pendant les deux années précédentes, sur l'histoire artistique de la Grèce et sur l'archéologie grecque, ont fait comprendre aux jeunes artistes de l'école tout le profit qu'ils pouvaient tirer d'une étude approfondie de l'histoire ancienne. M. Heuzey traite, cette année, de *l'archéologie romaine*.

⁂ Un de nos plus brillants écrivains, un de nos plus fins critiques, M. Taine, a déjà repris son cours d'esthétique à l'ecole impériale et spéciale des Beaux-Arts. — Sa première leçon a eu lieu, le 4 janvier 1866, avec autant d'éclat que celles de l'année dernière.

⁂ Du 26 au 28 décembre 1865, a eu lieu à l'École des Beaux-Arts, l'exposition annuelle des travaux exécutés dans les ateliers de l'École pendant le cours de l'année, par les élèves, architectes, peintres, sculpteurs, graveurs en médaille et en taille-douce.

⁂ M. Georges Duplessis, du Cabinet des estampes à la Bibliothèque impériale, a mis une notice biographique en tête du catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. Charles Le Blanc (Paris, A. Aubry, 1865, in-8°), auteur du *Manuel de l'amateur d'estampes*, catalogue très-bien classé et présentant une belle suite d'ouvrages relatifs aux arts. Cette notice est bonne à recueillir, d'autant plus que l'iconographe, qui en est le sujet, n'a pas eu d'article nécrologique dans les journaux et ne figurera que plus tard dans les biographies.

« M. Charles Le Blanc a succombé le 12 juillet dernier à une maladie

cruelle qui le minait depuis quelques années, et contre laquelle vinrent échouer les remèdes les plus énergiques (1). Vingt-cinq ans passés tant au cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale que dans le commerce des œuvres d'art l'avaient mis à même d'acquérir des connaissances spéciales fort étendues, et un goût personnel, que chacun a pu apprécier, donnait à son opinion une certaine autorité. Habitué dès l'enfance à vivre au milieu des livres, Le Blanc avait puisé dans la maison paternelle la connaissance et l'amour de la bibliographie. Son père, imprimeur et libraire, avait dirigé, comme expert, un grand nombre de ventes importantes, et certains catalogues rédigés par lui, le catalogue de M. Huzard entre autres, sont restés comme des modèles en ce genre. Ces ventes avaient mis M. Le Blanc père en rapport avec M. Duchesne aîné, conservateur du département des estampes, et lorsque Charles Le Blanc eut terminé ses études, il fut, sur la proposition du conservateur, nommé surnuméraire à la Bibliothèque le 23 octobre 1839. Son avancement fut très-lent; il n'obtint le titre d'employé que le 7 mars 1848, et, dans un moment de découragement causé par des ennuis étrangers à sa position officielle, il donna sa démission le 17 février 1855. A partir de cette époque, il se livra exclusivement au commerce des œuvres d'art. Si des tracas de toute nature et si une position de fortune médiocre n'étaient pas venus paralyser ses efforts, il n'est pas douteux qu'il eût aisément conquis une des premières places parmi les experts de Paris. Son séjour de seize années au département des estampes lui avait permis de se familiariser avec la manière des maîtres, et l'attention qu'il avait apportée à l'examen des œuvres des artistes de toutes les écoles lui avait fait acquérir un tact et des connaissances qu'une pratique intelligente des estampes peut seule fournir.

« Le Blanc n'a pas donné dans ses ouvrages la mesure de son savoir. Si les *Catalogues de l'OEuvre de J.-G. Wille* (1847) et *de Robert Strange* (1848) sont rédigés avec grand soin et contiennent l'indication précise de toutes les estampes dues au burin de ces graveurs, si la *Notice de quelques copies trompeuses* (1849) a le mérite de compléter un travail entrepris par Adam Bartsch, le *Manuel de l'Amateur d'estampes*, publication que personne n'était plus capable que Le Blanc de mener à bonne fin, laisse beaucoup à désirer. Entrepris sur un plan immense, cet ouvrage fut bientôt judiciairement contraint d'être enfermé dans des limites trop étroites, et Le Blanc, découragé par les nécessités impérieuses qui l'entravaient, quelque peu effrayé aussi de la tâche qu'il avait assumée, sans en prévoir suffisamment les fatigues inévitables, négligea de donner à son

(1) Le Blanc était né en 1817; il fut, jusqu'à la fin de sa vie, secrétaire de la *Société des Amis des Arts*.

livre tout le soin désirable; un procès était survenu entre l'auteur et l'éditeur; les neuf premières livraisons, les seules parues, subissant le sort de toute une librairie supprimée, furent transportées dans une maison honorable où elles se trouvaient quelque peu dépaysées. Le Blanc n'avait pas renoncé cependant à l'espoir de terminer son livre, lorsque la mort est venue arrêter ses projets. Comprenant combien son travail était imparfait, — il le disait lui-même, — il n'aspirait qu'au moment où il pourrait rentrer en possession de ses droits de propriété (1), pour mettre au jour une nouvelle édition dans laquelle il pût montrer tout ce dont il était capable.

« Outre les ouvrages que nous venons de citer, Charles Le Blanc collabora à plusieurs Revues; il écrivit dans le *Magasin pittoresque* un certain nombre d'articles sur la gravure et adressa une lettre fort intéressante au directeur de cet excellent recueil, relativement à un portrait attribué à Léonard de Vinci (1847, tome XV, p. 400). On trouverait dans un journal bien oublié aujourd'hui, l'*Iconographe*, un certain nombre de notices sur les ventes célèbres, sur les graveurs contemporains et sur quelques estampes curieuses et peu connues qui sont dues à la plume de Charles Le Blanc. Un de ces articles, signé *Un Collecteur d'estampes* et consacré à la gravure attribuée à Marie de Médicis (1846, p. 54), réfute un article de M. Th. Thoré, publié par le *Constitutionnel*, et établit clairement que cette pièce n'a pu être gravée par la femme du roi Henri IV. Parmi les catalogues de ventes que Le Blanc rédigea, on remarque ceux du docteur Jecker (Estampes, 11 novembre 1851), de Pierre Visscher (Estampes et Dessins, 19 avril 1852), du baron de Vèze (Livres, 14 mars 1855), et du comte Thibaudeau (Dessins et Estampes, 20 avril et 18 mai 1857). Ces catalogues, faits avec exactitude et conscience, nous lèguent un souvenir fidèle de ces collections aujourd'hui dispersées.»

*** Un iconophile de notre connaissance s'est attaché à former une collection de portraits du célèbre fondateur de l'ordre des Jésuites. Ce n'est point qu'il éprouve une bien vive sympathie pour les doctrines de saint Ignace de Loyola, mais il considère ce personnage célèbre comme un homme dont l'action a été puissante et il trouve très-naturel de demander à sa physionomie l'explication de ses actes.

Les portraits de Loyola sont rares et ils manquent souvent dans des collections d'ailleurs bien choisies.

Ignace ne voulut jamais laisser faire son portrait. C'est ce qu'affirme

(1) D'après le traité fait avec son éditeur, M. Le Blanc redevenait propriétaire de son ouvrage, le jour où la première édition serait épuisée.

son biographe Ribadeneira (*Vitæ Ignatii*, lib. IV, cap. 28). Après sa mort, ses disciples firent faire un dessin de ses traits. En 1585, Philippe II demanda ce dessin ; il lui fut envoyé à Madrid ; un peintre habile, Alonzo Sanchez Coello (ses contemporains le surnommaient le Titien portugais), en fit une reproduction fidèle et animée. Rubens s'en servit comme d'un modèle pour un autre portrait, qui fut gravé. Il a quinze pouces (mesure espagnole) sur onze ; c'est le plus fidèle et le plus rare.

Je ne sais pas (dit l'amateur qui nous remet cette note) si la statue d'argent qui décore le grand autel de la maison professe des Jésuites (*le Gesu*) à Rome, a été gravée. C'est l'œuvre d'un artiste français, Legros ; elle a été fondue par Ludovisi. Le pape Ganganelli fit enlever cette belle statue qui fut enfouie dans quelque magasin, mais Pie VI la fit rétablir dans l'endroit dont elle était l'ornement.

Un ouvrage publié à Londres en 1772 : *Letters from Italy to a Friend residing in France by an English Gentleman* indique, dans une lettre datée de Rome, le 1er mai 1771, une statue de saint Ignace comme se trouvant au collége romain. C'est une erreur ; il s'agit en réalité d'une effigie de saint Louis de Gonzague.

Lebrun peignit saint Ignace en costume sacerdotal pour l'église des Jésuites à Paris. Il y a de la ressemblance, mais les traits du visage sont trop jeunes. Ce portrait a été gravé par Chereau.

Théodore Galle a gravé en 1615 un portrait de saint Ignace pour la traduction grecque de la vie du saint par Georges Mayr, mais la ressemblance n'est pas exactement conservée.

Tels sont les portraits véritables de saint Ignace. Il en existe beaucoup d'autres qui présentent souvent entre eux de très-sensibles différences, mais ce sont des œuvres d'imagination, sans aucune réalité historique ; il faut les reléguer parmi les *Apocryphes de la peinture*, sujet intéressant déjà abordé par un *curieux* aimable et instruit, mais qui est loin d'être épuisé.

⁂ Un amateur photographe établi près de Bayonne et enthousiaste du talent de Goya, a entrepris de reproduire, par la photographie, l'œuvre entière de cet artiste doué d'un talent si original. Les planches sont de la grandeur des modèles. Il en a été tiré quelques-unes empruntées aux *Caprichos ;* elles sont très-bien réussies.

⁂ Les curieux, que tout ce qui se rattache à Rembrandt intéresse, apprendront avec plaisir que ce maître est apprécié en Amérique comme il a le droit de l'être. M. E. Duvergier de Hauranne, dans la relation d'un voyage aux États-Unis qu'a publiée la *Revue des Deux-Mondes,* dit avoir à Boston, chez M. Winthrop, ancien *speaker* (président) de la Chambre des

représentants, un *superbe Rembrandt*, mais il ne fait pas connaître quel est le sujet de ce tableau, et ce silence est regrettable.

*** Dans peu de jours, aura lieu à l'hôtel des commissaires priseurs la vente de l'atelier de Troyon. Le catalogue est déjà distribué. A propos de ce catalogue, M. Philippe Burty a publié dans la *Presse* une appréciation sommaire des œuvres de l'éminent paysagiste. Voici la fin de cette belle page, digne du sujet qui l'a inspirée :

« Nous ne savons si l'on pourrait citer un artiste qui ait plus travaillé que Troyon. La maladie qui l'emporta, le 20 mars 1865, après plusieurs mois d'une mort anticipée, n'était que la fatale conséquence de travaux excessifs, car Troyon était d'une constitution herculéenne Il habitait une maison agréable et commode qu'il s'était fait construire sur les plans d'un architecte, homme d'esprit et de goût, M. Viollet-le Duc.

« Là, dans son appartement, Troyon avait réuni des objets d'art et des tableaux de premier ordre, échanges ou dons d'amis ou de camarades, tels qu'Eugène Delacroix, Théodore Rousseau, Diaz, Millet, Ziem, ou acquisitions qui marquaient l'intérêt que lui offraient les œuvres de ses contemporains. Là, encore, dans son vaste atelier, Troyon conservait, outre quelques toiles récemment achevées, près de quatre cents études peintes à l'huile, des pastels, des cartons pleins de dessins de toute sorte.

« Ces études sont bien connues de tous ceux qui ont franchi le seuil de cet atelier, et sont depuis longtemps célèbres. Ce sont des relais de chiens courants ; des génisses arrêtées à l'angle d'un buisson, flairant l'approche de l'orage ; des attelages de bœufs marchant pesamment, les naseaux pleins de fumée; des vaches à l'abreuvoir ou poursuivies par des chiens qui aboient ; des chèvres broutant des haies ; des moutons couchés dans un chaume; des renards pris au piége ; de longues et profondes vallées de la Normandie, où les taureaux mugissants, les vaches rêveuses, les poulains et les juments étincellent comme des pierres de couleur dans un écrin de velours vert sous un rayon de soleil ; ce sont des basses-cours et des abreuvoirs, des gués où barbotent les oies et les canards, et des routes poudreuses où roule la carriole du fermier ; des chariots rentrant chargés de foin, et des falaises dominant l'Océan ; ce sont enfin des motifs de chaumières, d'allées veres, de sentiers perdus, de landes, de vagues déferlant sur la grève, de soleils couchants ou de ciels roulant des nuages grandioses... et tout cela peint au premier coup, vivant, attaqué avec une simplicité magistrale, joignant déjà, dans un panneau parfois grand comme la

main, l'intérêt d'un tableau véritable à cette fraîcheur de l'esquisse qui est la beauté du diable de la peinture. »

NÉCROLOGIE.

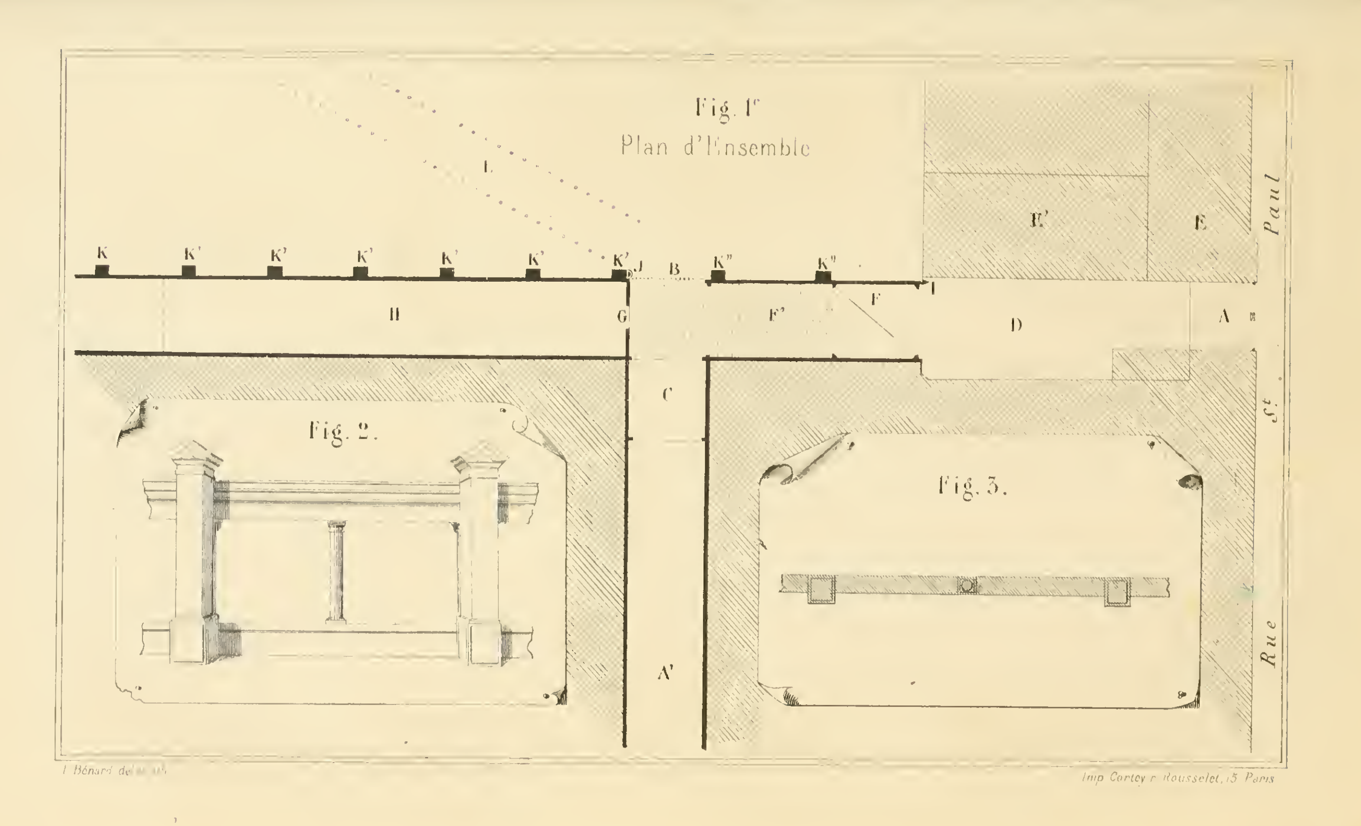
Potier (Antoine-Julien), né à Villeneuve sous Verberie (Oise), le 7 août 1796, élève de Léon Pallière et du baron Pierre Guérin. Admis à l'Ecole des Beaux-Arts, le 8 août 1814, il exposa, au Salon de 1827, un tableau représentant saint Landry, évêque de Paris et fondateur de l'Hôtel-Dieu, implorant la grâce divine. Dès l'année 1833, il fut nommé, à la suite d'un concours, professeur à l'École des Beaux-Arts de Valenciennes. Il est auteur d'un bon et savant Catalogue, intitulé : *Livret historique des peintures, sculptures, dessins et estampes du Musée de Valenciennes*, 1841. Mort près Paris, le 14 décembre 1865.

⁂ Grisy (Etienne-Xavier de), peintre et pastelliste, élève de MM. Léon Cogniet, Hamon et Gleyre, né à Lisieux (Calvados), le 4 janvier 1831, décédé à Caen le 1er janvier 1866. Il avait débuté, d'une manière remarquable, aux Salons de 1859 et de 1863.

⁂ Thiac, ancien architecte du département de la Gironde. Depuis 1830, il a exécuté le Palais-de-Justice et la Prison à Bordeaux. Il est mort le 24 décembre 1865. Il était chevalier de la Légion d'honneur et membre de la société Centrale des Architectes.

⁂ Sir Eastlake (Charles-Lock), peintre, auteur de divers ouvrages sur les Beaux-Arts, président de l'Académie royale de Londres, et chevalier de la Légion d'honneur depuis 1855, avait exposé, à Paris, en 1855, quatre tableaux, placés maintenant dans des galeries particulières de l'Angleterre : *le Spartiate Isadas repoussant les Thébains. — Pèlerins arrivant en Vue de Rome. — La Svegliarina. — François de Carrare fuyant le duc de Milan.*

Il vient de mourir à Pise, le 23 décembre 1865, à l'âge de soixante-douze ans.


Fig. 1re
Plan d'Ensemble
Fig. 2.
Fig. 3.
Rue St Paul
K
K'
K''
A
A'
B
C
D
E
E'
F
F'
G
H
I
J
L
I. Bénard del. et sc.
Imp. Cortey r. Rousselet, 15 Paris

MONOGRAPHIES PARISIENNES.

# LE CHARNIER

DE

# L'ANCIEN CIMETIÈRE SAINT-PAUL.

L'esquisse historique qu'on va lire fait partie d'une série d'études sur le *Vieux Paris*, le Paris qui s'en va, le Paris qui n'est plus. Quoiqu'elle intéresse surtout l'historien et l'archéologue, elle n'est pas déplacée dans la *Revue Universelle des Arts*. Très-souvent, pour honorer ceux qui leur furent chers, pour perpétuer leur souvenir après leur mort, nos ancêtres invoquèrent le secours des arts du dessin : l'architecture, la statuaire, la peinture furent employées à cet usage. Pour n'en citer qu'une preuve, dans la *Statistique monumentale de Paris* de M. *Albert Lenoir*, les planches les plus belles, celles pour lesquelles on a eu recours à la chromolithographie, représentent presque exclusivement des monuments funéraires.

Il y a quelques mois, après une visite faite en commun dans un coin bien ignoré de l'ancien Paris, MM. le baron *Poisson*, *Paul Lacroix* et *Jules Cousin* pensèrent que les restes du monument qu'ils avaient sous les yeux méritaient, avant de disparaître, bientôt peut-être entièrement, un souvenir. C'est le fruit des recherches entreprises pour satisfaire ce vœu, auquel M. le Directeur de la *Revue Universelle des Arts* a bien voulu offrir

l'hospitalité dans son recueil. Simple note d'abord, ce travail a pris des proportions après de nouvelles recherches. La publicité, en provoquant la critique, fera découvrir peut-être de nouvelles sources d'études, des documents inconnus. C'est ce qui a décidé à le laisser imprimer, regrettant les lacunes qui s'y trouvent et que les dessins qui accompagnent le texte ne fussent pas, malgré le talent de l'artiste, à cause de leur simplicité, plus en rapport avec les autres illustrations de la *Revue Universelle des Arts*.

Ce serait une étude intéressante, non moins qu'instructive, s'il était possible d'en réunir les éléments, de retracer l'histoire des diverses localités qui, successivement ou simultanément, ont servi de lieu de sépulture aux habitants de cette immense cité, qui, chaque jour, reculant ses barrières, chaque jour aussi est forcée de changer ses stations mortuaires, sans oublier de rappeler sommairement les noms et la vie de ceux qui y reposent en attendant le grand jour de l'Éternité.

Entre tous, à cause de son antiquité et aussi de sa grandeur, il faut mentionner le cimetière de l'ancienne église paroissiale et royale de *Saint-Paul-hors-des-Murs*, ou de *Saint-Paul-des-Champs*, fermé à la fin du siècle dernier, comme pour présager à la royauté son naufrage, après avoir été le compagnon de sa jeunesse et le témoin de ses splendeurs.

En 632, saint Eloi ayant fondé dans la Cité un monastère de filles nobles, le mit sous la conduite de sainte Aure, qui appartenait elle-même à une famille distinguée de Paris, et vers 640, il fit choix d'un emplacement dans la campagne, pour servir de cimetière à cette communauté, qui renfermait déjà plus de trois cents religieuses. La chapelle qu'on y bâtit, selon l'usage, fut dédiée à saint Paul, apôtre. L'abbé Lebeuf a pensé que le titulaire en devait être saint Paul, premier ermite. Les preuves qu'il donne à l'appui de son sentiment ne semblent pas péremptoires, mais plutôt spécieuses que réelles (1).

(1) Voir : Lebeuf, *Hist. de la ville et de tout le diocèse de Paris*, t. II, p. 518.

« *Son opinion est d'ailleurs contraire à la tradition et aux monuments historiques qui en font mention,* » dit Jaillot (1).

En effet, on voyait dans la nef, et depuis dans le chœur de l'église, contre la porte à côté de l'autel, une pierre levée avec cette inscription :

Hic in ultra Sancti Elgii
Postremo ædificavit Sanctus Eligius
Basilicam in honore Sancti Pauli ad
Ancilarum Dei corpora sepelienda quam
Opperuit plombo cum elegancia in qua quoque
Beatus Quintinianus jacet abbas humatus.
Et resigna vide in annalibus sanctus
Patruus (2).

Malgré les fautes qui déparent cette inscription, et à cause d'elles, on peut y trouver un argument de tradition contre l'abbé Lebeuf. Ce qui avait ébranlé le savant académicien, c'étaient des interpolations qu'il avait remarquées à la vie de saint Éloi par saint Ouen, son ami et son contemporain. Nous donnons le texte d'après dom Luc d'Achery (3) :

« *Ædificavit postremo basilicam in honore Sancti Pauli Apostoli ad ancillarum Dei corpora sepelienda, cujus tecta sublimia operuit plumbo cum elegantia, qua in basilica Beatus quoque Quintinianus jacet abbas humatus.* »

Les périodes rimées, les détails d'un tel luxe, supposé qu'il y ait eu addition du copiste, ne suffisent pas pour infirmer la pre-

(1) Voir : *Recherches hist. et crit. sur la ville de Paris,* tome III, Quartier Saint-Paul, p. 31.

(2) Et plus bas, sur la même tombe, est écrit en vers français :

Cy dedans gist un bon père ancien,
Jadis abbé nommé *Quintinien,*
Lequel est si bien heureux approuvé
Ainsy qu'on a en saint écrit trouvé ;
Mais il n'est pas saint encore solemnisez,
Car on ne sçait s'il est canonisez.
(*Épitaphes des Églises de Paris,* t. VI, p. 227.)

(3) Spicilége, tom. V, lib. I, c. XVII. Parisiis, 1761.

mière partie du texte, qui nomme saint Paul apôtre et non saint Paul ermite, texte que l'inscription citée plus haut ne fit que copier.

Au XI[e] siècle, Saint-Paul fut réuni à l'église de Paris; en 1107, il passa avec le monastère de Saint-Éloi, dont il dépendait toujours, à l'abbaye Saint-Maur-des-Fossés. Au commencement du XII[e] siècle, l'église avait le titre de paroisse; elle fut rebâtie dans le siècle suivant et depuis encore, lorsque Charles V vint construire sur son territoire son hôtel qui en prit le nom (1).

Joignant le cimetière, et jusqu'à la rue des Lions, était l'hôtel des Abbés de Saint-Maur; le roi les expropria, comme on dirait aujourd'hui, pour bâtir son *hôtel de la Conciergerie*. A côté de l'église, à l'angle formé par les rues Saint-Antoine et Saint Paul, se trouvait encore, au siècle dernier, la *Grange Saint-Éloi*, où il y avait une geôle ou prison publique (2).

Dans l'inscription citée plus haut, nous croyons qu'il faut lire *cultra*, abréviation de *cultura*, quoique le mot *ultra* ne puisse se lire différemment; ce n'est pas d'ailleurs la seule faute qu'on y remarque; on a pu négliger les signes d'abréviation, ne pas reproduire la première lettre du mot sans doute effacée par le temps; *ultra* ne donne pas de sens et *cultura* s'explique naturellement, puisque nous voyons dans Lebeuf (3) que le monastère de Saint-Éloi avait dans ces cantons de grandes cultures qui s'étendaient jusque près du pont de Charenton.

Extérieurement, le cimetière, masqué entièrement par les constructions qui l'entourent, se dessine plus nettement à l'intérieur; on en reconnaît très bien le périmètre; on peut juger ce qu'il a pu être à ses diverses périodes. En dernier lieu, il était borné, vers la rue Saint-Paul, par les bâtiments de l'église, dont le chevet avait été bâti à ses dépens; les dépendances de l'hôtel Saint-Maur, depuis la *Conciergerie*, lui servaient de limites au midi, comme au nord les bâtiments d'exploitation de la grange

(1) Voir Jaillot, *loc. cit.*
(2) Idem, *ibid.*
(3) *Ubi supra.*

Saint-Éloi, le long de la rue Saint-Antoine. Il a dû avoir plus de profondeur sur sa quatrième face, avant la construction de l'hôtel Saint-Paul, de ce côté, la rue du *Beau-Treillis* était très-probablement sa limite. Plus tard, les maisons gagnant en profondeur, il fut restreint forcément; enfin, aux xv^e et xvi^e siècles, il acquit sa forme définitive, qu'il a conservée jusqu'à la fin, et que nous allons essayer de déterminer et de décrire d'après les plans, histoires et documents manuscrits.

On se demande pourquoi le cimetière Saint-Paul n'a pas joui, auprès des annalistes de Paris, de la même faveur que celui des Innocents. C'est à peine s'ils en font mention, et encore indirectement. Cependant, si le premier l'emporte par le nombre des générations qui s'y sont accumulées, il ne lui cède en rien pour la qualité de ses hôtes, comme nous le montrerons bientôt, et il peut revendiquer un droit, le seul qu'on ne puisse lui contester, celui de l'ancienneté, comme nous l'avons dit tout à l'heure. D'où vient ce dédain? Du caprice, de la mode, du hasard, bien plus encore de sa position écartée; aussi, peut-être, de ce qu'ils ont dédaigné des matières qu'ils ne croyaient pas devoir plus intéresser leurs petits-neveux, qu'eux-mêmes n'y attachaient de prix. Ce n'est pas à dire que le sujet qui nous occupe soit bien extraordinaire, mais aux derniers venus que reste-t-il à faire, sinon à glaner dans le champ de l'histoire et de l'archéologie ? Nous aurions désiré qu'il présentât au moins à l'artiste quelque chose qui pût attirer les yeux, fixer l'attention. Ici encore les matériaux manquent, ayant été détruits ou négligés. Pour ce qui reste encore, des débris, la matière est commune, les détails monotones. Ce n'est donc pas une découverte proprement dite que nous avons la prétention d'avoir faite à Paris en plein xix^e siècle, mais nous avons voulu combler une lacune, réparer un oubli. C'est un reste du passé sur lequel nous venons appeler l'attention, car c'est pour chacun un devoir de recueillir les *miettes de l'histoire*, ce grand miroir où l'humanité peut se voir, s'étudier, où l'individu, à l'aide des enseignements du passé, doit devenir meilleur, tout au moins apprendre à aimer mieux son pays, à mesure qu'il apprend à connaître ceux qui l'ont précédé. Ici, on peut dire

qu'il n'y a qu'à entr'ouvrir la terre, fécondée par la cendre de nos aïeux, pour voir apparaître leurs ossements et pour que leur souvenir soit encore un enseignement pour leurs descendants.

Ayant été longtemps embarrassé pour retrouver parmi les constructions plus ou moins récentes, au milieu desquelles ils sont confondus, les restes du *charnier* de l'ancien cimetière Saint-Paul, nous avons cru devoir joindre à cette notice, pour en faciliter l'intelligence, un plan d'ensemble de ce genre de construction (1), avec l'élévation (2) et le tracé (3) d'une partie des charniers.

On arrivait dans le cimetière par deux entrées, directement par le passage Saint-Pierre (rue Saint-Antoine, 164) A' et par les dépendances de l'église, on atteignait l'entrée des charniers, qui, prolongée maintenant, continue aujourd'hui le passage A et a son issue rue Saint-Paul, 34. Les deux branches du passage se réunissent à angle droit devant la grille B, contemporaine des charniers, et encore existante. En entrant par la rue Saint-Antoine, on passait sous une porte voûtée C, formant vestibule devant la grille. Si l'on pénétrait par l'autre issue, on trouvait, au niveau de la rue Saint-Paul, une première porte cochère qui donnait accès dans une cour D, bornée au nord par les bâtiments où logeaient les prêtres et officiers de l'église (4), et au midi par les murs de l'église, remplacée aujourd'hui dans la rue Saint-Paul par la maison portant le numéro 32, à l'endroit où s'élevait le portail E; dans le passage, l'école communale E' a été bâtie sur l'emplacement du chevet de l'église, qui avait de ce côté une porte de service, permettant de passer dans cette cour pour entrer dans le charnier et dans le cimetière. A cet endroit, on trouvait dans l'axe de la première porte une seconde à cintre surbaissé, avec voûte en arête F; le reste du passage jusqu'à la grille est voûté à plein cintre et lambrissé en sapin qui n'a reçu

(1) Voir planche I, fig. 1.

(2) Ibid., fig. 2.

(3) Ibid., fig. 3.

(4) Voir, appendice F, les inscriptions qui s'y trouvaient gravées autrefois.

ni enduit ni peinture F'. En G, était l'entrée particulière du charnier; on avait à sa droite la grille d'entrée du cimetière, à gauche le passage conduisant à la rue Saint-Antoine. Derrière la grille se trouvait un puits J, à margelle basse et solidement construit. Il existe encore et n'est mentionné sur aucun plan de Paris. La partie F F' était comme le vestibule des charniers; elle est couverte de constructions dont le style semble indiquer la fin du XVI^e siècle, ou mieux le commencement du XVII^e.

Avant de nous engager dans le charnier, il faut remarquer en I un contre-fort ou éperon triangulaire destiné à contre-balancer la charge des bâtiments ou la poussée du mur méridional de ce bras du charnier, qui se terminait brusquement en cet endroit, l'autre ayant pour appui une série de bâtiments formant retour d'équerre jusqu'à la rue Saint-Paul. Après avoir franchi la grille, on trouvait une allée d'arbres qui coupait le cimetière en diagonale. Quelle en était l'essence? Rien ne nous a mis à même de décider la question, assez indifférente en elle-même ; mais, ayant bientôt à rappeler une tradition locale qui place le lieu de la sépulture de Rabelais sous un noyer, nous nous sommes demandé si l'allée était formée par ces arbres, qu'on ne rencontre pas ordinairement dans les cimetières, ceux des villes surtout. Les charniers, dont l'entrée principale était en G, à côté de la grille du cimetière, entouraient celui-ci sur trois de ses côtés, le quatrième étant formé par le chevet de l'église, et probablement il se trouvait une porte de communication en face de la grille. Remarquons aussi que les deux issues du passage Saint-Pierre étaient fermées par des poteaux, pour empêcher les voitures et les animaux domestiques d'y entrer ; les voûtes étaient élevées, le passage étroit, mais suffisant pour le service, à une époque où l'on ne portait ordinairement les morts que sur des brancards et où les chars, quand on s'en servait, ne devaient pas pénétrer dans les cimetières ; mais, par contre-coup, il fallait des voûtes exhaussées pour laisser circuler librement les croix et bannières des confréries, accessoire obligé de toute inhumation décente.

Nous avons vainement cherché dans les anciens historiens de

Paris quelques renseignements sur les monuments qui se trouvaient dans le cimetière et les charniers; les plans ne nous ont pas été d'une grande utilité. S'ils sont antérieurs au xvii$^{e}$ siècle, ils sont incomplets; depuis cette époque, ils sont ou trop sommaires ou peu exacts dans les détails. Pour ne citer que ceux de Gomboust (1649-1652), de Jaillot (1773) et de Turgot (1739), il suffit de les mettre en regard pour voir qu'ils diffèrent, non-seulement dans les détails, mais encore dans l'ensemble, et qu'on ne peut tirer de leur étude comparée que bien peu de lumières, quand on manque de plans particuliers. La circonscription de l'ancienne enceinte, qu'il est facile de dégager des constructions récemment élevées, laisse assez deviner quel était le périmètre du cimetière, et par conséquent la forme des charniers; cependant, si l'étude, même attentive, des monuments graphiques n'éclaire pas suffisamment sur les chapelles, tombeaux et monuments de toutes sortes qui s'y trouvaient, elle offre néanmoins quelques renseignements qu'il ne faut pas dédaigner.

Ainsi, le plan de Gomboust nous montre l'entrée des charniers, la galerie principale ayant au milieu un édicule; celui de Jaillot, l'allée d'arbres qui semble y conduire; vers le milieu du cimetière, la grande croix; aux angles il marque des autels, par conséquent des chapelles; dans celui de Turgot, on ne voit plus les chapelles d'angle, ni celle du milieu; la vue est bornée par une construction à plusieurs étages, dont l'entrée est rue Beautreillis, 23. Des trois côtés de ce portique funéraire, il n'en reste plus qu'un, et encore mutilé, suffisant cependant pour juger du reste. Neuf travées, les plus proches de l'entrée principale, subsistent encore: une dans la propriété de M. Maillart (rue Beautreillis, 23), K, actuellement transformée en serre; six, K', sont affectées aux classes de l'institution de M. Levé, H, à l'obligeance duquel nous devons des plans et des renseignements qui nous ont aidé dans ce travail; deux, enfin, qui dépendent de l'Asile communal K".

Cette construction, entièrement en pierre, très-simple dans son ensemble et ses détails, se composait d'une galerie large de

trois mètres vingt centimètres et haute de trois mètres, fermée extérieurement par un mur plein, et à jour du côté du cimetière, comme un cloître. Sur un bahut en pierre de cinquante-cinq centimètres, très-suffisant pour protéger le pavé à l'intérieur, se trouvaient placées des colonnes carrées (alternées avec des colonnettes cylindriques et monolithes), ornées de chaque côté d'une console formant chapiteau et portant un entablement sur lequel reposait un toit couvert en tuiles, légèrement incliné, comme on peut facilement le supposer par le peu d'écartement des murs et la hauteur des contre-forts extradossés aux grosses colonnes ou piliers, et surélevés de près d'un mètre au-dessus de la corniche, couronnés enfin par un fronton triangulaire avec de simples moulures comme les consoles, apparentes également à l'extérieur. Du niveau du sol à l'angle du sommet, ces contre-forts mesurent quatre mètres et sont espacés de trois en trois mètres. Intérieurement, le sol de la galerie était-il dallé ou pavé, la voûte plafonnée, lambrissée, comme le passage voisin F'? C'est ce qu'il serait difficile d'affirmer, après les remaniements que cette galerie a subis. Depuis la fermeture de l'église et du cimetière, on a défait les toits et élevé des bâtiments d'habitation ; le sol a été relevé, défoncé, fouillé ; on y a même construit un caveau en maçonnerie ; les murs ont été recrépis, les baies des arcades bouchées, les petites colonnettes noyées dans le plâtre ; on n'a laissé de jour que pour une porte et des croisées ; la porte d'entrée primitive G a été conservée seule ; la galerie a été coupée pour séparer deux propriétés mitoyennes ; les chapiteaux, les moulures, malgré leur peu de relief, ont été plus ou moins endommagées, mais pas assez pour perdre leur physionomie primitive. Quant à l'époque à assigner à ces constructions, évidemment contemporaines de celles qui entouraient l'église au septentrion, on peut leur donner la fin du XVI^e^ siècle, et le XVII^e^ pour certaines parties.

Peut-être trouvera-t-on un document écrit qui permettra de donner une date précise. En attendant, il est permis de supposer que le charnier a dû en remplacer un plus ancien, provisoire ou en mauvais état, peut-être même plusieurs, l'église ayant elle-

même plusieurs fois été renouvelée et la station cémétériale étant une des plus anciennes de Paris et le lieu de repos qu'on avait choisi pour une communauté riche, nombreuse, influente ; autant d'hypothèses qui, si elles ne satisfont pas l'esprit complétement, ne répugnent pas non plus, et que des documents écrits et authentiques seuls permettraient de faire passer dans le domaine des faits.

Les plans et les histoires imprimées n'offrant que peu de lumières sur ce sujet, il restait à consulter les documents inédits; comme ils ne contredisent pas les conclusions que nous avions cru pouvoir tirer avant de les connaître, nous allons montrer les renseignements qu'ils nous ont fournis en suivant l'ordre dans lequel ils se sont présentés à nous, et en indiquant les sources.

Ces sources sont les manuscrits des bibliothèques de l'Arsenal, de la rue Richelieu et des Archives de l'Empire. Comme on pouvait s'y attendre, nous avons recueilli des détails intéressants, grâce aux conseils éclairés du savant Directeur de la *Revue universelle des Arts*, dont les connaissances, aussi étendues que variées, sont toujours à la disposition des travailleurs, et qui a bien voulu nous servir de guide dans nos recherches.

A la bibliothèque de l'Arsenal, nous avons dépouillé l'*Épitaphier de Paris* et les *Epitaphes des églises de Paris ;* comme ils se complètent l'un l'autre, nous les citons indifféremment.

Voici ce qu'on trouve de plus intéressant sur le sujet qui nous occupe :

Cy-dessous gist Philippe Béhu,
Bourgeois de Paris, jadis controlleur de la dépense
de l'hôtel du feu, haut et puissant prince,
Monsieur Arthus, duc de Bretagne et connétable
de France, qui trespassa le 7e jour de juin,
l'an de grâce 1455. Dieu en ait l'âme !
Cy-dessous gist Jeanne de Coulongne,
femme dudit Philippe Béhu, laquelle
trespassa l'an de grâce 1476, le 11 juin,
*lesquels de leurs bienfaits ont fait faire ce*
*charnier*. Dieu en ait les âmes !

Est-il question ici d'une chapelle ou d'une galerie? Le premier sentiment nous semble plus probable.

Dans une chapelle des charniers on lisait :

Ad laudam et honorem
Beatorum Petri et Pauli per
Venerandum in Christo nostrum et
Divinum Dominum Guillermum
Charretier, Paris. Episcop.
dedicâ fuit pñs capella
anno Domini MCCC hujus
die XXIIII Aug.

L'église n'avait été consacrée qu'en 1432 (1) par l'évêque Jacques du Chastelier (2). Cette chapelle, consacrée par Guillaume Chartier (3), est-elle l'origine des charniers? Il est permis de croire qu'ils existaient déjà, et que Philippe Béhu et sa femme en augmentèrent l'importance, ou simplement aidèrent à les réparer.

Il est fait aussi mention d'une chapelle de la *Communion sous les charniers* (il en existait également une sous ce vocable dans l'église) : c'est probablement celle qui était au milieu de la galerie du fond, dans l'axe du chevet de Saint-Paul.

On trouve aussi : *près le Dieu de pitié*; cette désignation, claire pour le copiste, est bien vague pour nous. Où se trouvait placé ce monument?

Dans une chapelle, sous les charniers, se lit cette inscription :

Cy-gist Jean des Ursières du Gaudette, *fondateur de cette chapelle*, conseiller et controlleur de la chambre aux deniersde feu (sic) très-noble, très-bénigne et très-excellente dame Marie

(1) Le second dimanche après Pâques 1432. (*Gallia Christiana*, VII, 147.)

(2) JACQUES DU CHASTELIER, 99e évêque de Paris (1427-1438). En 1427, « pour la défaute d'huile, on mangeait du beurre en cettuy caresme, comme en charnage. » (*Journal du règne de Charles VII.*) L'évêque en permit l'usage. Il contribua à l'expulsion des Anglais et mourut de la peste. (*Ibidem.*)

(3) Guillaume VI, frère d'Alain Chartier, 101e évêque de Paris (de 1448 à 1472), travailla à la révision du procès de Jeanne d'Arc. (*Idem*, 150).

d'Anjou, reine de France, fils de Jean des Ursières et de Marie du Meix, mort en son hôtel, le 21 janvier 1419 (1).

Enfin on trouve Etienne d'Orgemont (2), escuyer, et feue sa grand'mère, qui *fit faire cette arche icy*, lequel trespassa l'an 1461, le 4 septembre et Damoiselle Marie de Piedelou, sa veuve.

Les autres épitaphes recueillies sous les charniers sont au nombre de cinquante environ, et sont celles de grands seigneurs, officiers de la couronne, conseillers au Parlement, marchands et bourgeois de Paris, et de leurs femmes, dont la reproduction serait aujourd'hui fastidieuse; nous en donnons plus loin la liste avec la date de la mort, quand elle est indiquée (3). Deux seulement remontent à 1400 et 1401; la plupart appartiennent aux xvi[e] et xvii[e] siècles; une seule, restaurée sans doute, porte la date de 1339.

Il ne faudrait sans doute pas se hâter de conclure que les charniers n'existaient pas avant le xv[e] siècle; la proposition contraire serait peut-être plus vraie; il est possible que les monuments antérieurs à cette époque aient été déplacés et ne soient pas parvenus jusqu'à nous.

Nous plaçons ici une épitaphe intéressante à plus d'un titre

(1) Suivent les noms de ses deux femmes et de leur postérité :

Raouline Voyère, sa 1[re] femme, morte le 24 septembre 1436.
Marie Dourdine, sa 2[e] femme, morte le 10 avril 1482.
Jean Gaudette, leur fils, mort le 16 avril 1469.
Pierre Gaudette, frère germain de Jean et (dit l'épitaphe)
*augmentateur de la fondation de cette présente chapelle,*
mort le 13 mai 1473.
Raouline Gaudette, femme de Jean Turgon, veuve
quarante ans, après avoir *vu quatre générations*, mourut le 13 janvier 1518.

(2) La famille d'Orgemont, qui avait en partie sa sépulture dans l'église de Saint-Paul, était puissante et riche; elle avait, entre autres personnages remarquables, fourni au parlement un président, depuis chancelier de France, Pierre de Chantilly, dont le fils, Pierre IV, dit d'Orgemont, fut 94[e] évêque de Paris (1384 à 1409). (*Gall. Christ.*, vii, 140).

(3) Appendice, note A.

qui se lisait sous les charniers ; puis nous dirons comment nous l'avons trouvée :

Damoiselle Magdeleine Béjard, voulant donner à sa mère, encore après sa mort, des marques de reconnaissance qu'elle a de son amitié et des soins qu'elle a eus d'elle, a fait poser cette tombe cy-dessous suivant les conventions faites avec Mrs les marguilliers. Priez Dieu pour le repos de son âme.

Cy-gist le corps de Marie Hervé, veuve de honorable homme Joseph Béjard, décédé le 9e janvier 1670, âgée de 75 ans.

M. Paul Lacroix, qui avait retrouvé cette pièce curieuse, a bien voulu nous la signaler, et en remontant à la source, nous avons rencontré de précieux documents, les seuls probablement qui existent sur le sujet qui nous occupe.

Déjà nous avions lu dans les *Recherches sur Molière et sur sa famille*, de M. Eud. Soulié (1), que Joseph Béjard et Marie Hervé avaient été fiancés à Saint Paul, le 7 septembre, et mariés en cette paroisse le 8 octobre suivant; qu'une partie de leurs enfants y avaient été baptisés, et en particulier Magdeleine Béjard, le 8 janvier 1618, laquelle, dans son testament, demanda à être inhumée à Saint-Paul, *dans l'endroit où sa famille a droit de sépulture ;* que, conformément à ses dernières dispositions, le corps de Magdeleine Béjard, après avoir été présenté à l'église de Saint-Germain l'Auxerrois, sa paroisse, fut, « *par permission de monseigneur l'archevêque, porté en carrosse en l'église de Saint-Paul, et inhumé le* 19 *février* 1672 SOUS LES CHARNIERS *de ladite église.* »

Ce dernier fait, cité par Beffara, dans la *Dissertation* sur J.-B. Poquelin de Molière, trouve sa confirmation dans la pièce que nous venons de citer, puisqu'elle donne la date, inconnue jusqu'ici, de la mort de Marie Hervé, veuve de Joseph Béjard, auteurs de Magdeleine et Armande, sa sœur, femme de l'illustre comique.

Malheureusement, nous n'avons pu jusqu'à présent découvrir

(1) In-8°, Paris, Hachette, 1863.

dans quelle partie des charniers était la *concession* de la famille Béjard, pour parler le langage d'aujourd'hui.

L'épitaphe de Marie Hervé est tirée du *Recueil des Épitaphes*, à la Bibliothèque impériale (1), tome v, page 289. Au milieu de ce volume se trouve un cahier de soixante pages intitulé :

*Epitaphes de l'église, charniers et cimetière de l'église Saint-Paul, qui ne sont pas dans le grand Recueil des Épitaphes de Paris.*

Une copie très-incomplète et très-inexacte de ce manuscrit existe à la bibliothèque Mazarine (2); l'épitaphe de Marie Hervé manque, mais on y trouve des notes qui manquent au manuscrit de Toulorge (3) et le complètent (4).

Les deux dernières pages de ce cahier renferment des indications en forme de *memento*, et se trouvaient sur la garde d'un évangéliaire en caractères gothiques; le copiste, en les transcrivant, nous a conservé la mémoire de faits qu'on irait maintenant chercher vainement ailleurs; on trouvera plus loin, dans l'appendice (5) cette pièce curieuse, autant pour le fond que pour la forme.

Outre les inscriptions qui se lisaient sur les bâtiments qui servaient de logement aux ecclésiastiques et aux employés de l'église (le presbytère était placé au côté méridional), et qui nous donnent, avec la date des reconstructions, les noms des curés et marguilliers qui les firent faire (6), nous remarquons plusieurs détails intéressants.

Nicolle Gilles, *nottaire et secrétaire du Roy et controlleur de son Trésor*, l'auteur *des Croniques et Annales de France, depuis la destruction de Troye, jusques au Roy Louis unzième; jadis com-*

(1) Fonds français, 8220.

(2) H., 1915.

(3) Appendice E.

(4) Appendice F.

(5) Appendice E.

(6) Appendice F, où ces inscriptions sont transcrites et complétées par d'autres trouvées aux Archives de l'Empire.

*posées*, dit l'édition de 1566 (1), *par feu maistre Nicolle Gilles, en son vivant secrétaire et indiciaire du Roy, et contrerolleur de son Tresor* (2), nous apparaît ici comme homme privé, occupé de soutenir les intérêts de l'église où il avait choisi sa sépulture, mais toujours dominé par son goût pour la science, encourageant des travaux d'art, qu'il avait sans doute provoqués, et *donnant le parchemin dont ils sont faits*, le scribe, clerc de l'œuvre, voulant imiter cet exemple, fait de son côté abandon de *la moitié des salaires de l'écriture.*

Tristan de Fontaines, Jacques Charmolue, étaient d'*honorables hommes et sages maîtres*, les dignes collaborateurs de Nicolle Gilles; aussi leur administration fut-elle féconde en améliorations : ils font réparer et achever la tour, refondre la cloche, repaver l'église en pierre de liais, réparer le puits, restaurer les armes du Roy et du Dauphin au portail de l'église, la grande croix du cimetière et enlever les *menues croix qui le difformaient.* Ils ne bornent point leurs soins à l'église; ses dépendances attirent aussi leur attention, les *charniers de circuit sont clos et couverts de pierre de taille, ils y font mettre piliers gros et petits.* Le document portant la date de 1500, nous savons maintenant l'époque précise de sa dernière reconstruction; ils font plus, ils l'embellissent de travaux d'art; l'*Image de l'Annonciade* est placée *sur le charnier de pierre, à l'entrée du cimetiere ; le sépulchre de notre Seigneur*, au *coin dud. cimetiere, devers l'hôtel du Beau-Treillis;* enfin, ils établissent la *voirrure* (verrière) qui est au-dessus dud. sépulchre où sont les images de Dieu et de Notre-Dame, auprès du VIF (3). Que sont devenues ces belles verrières, les égales de celles de l'église, dont l'abbé Lebeuf seul nous a dit un mot en passant (4)? Il est regrettable qu'il ne nous en ait

(1) La première édition fut publiée en 1492, la dernière en 1617.

(2) Voir sur cet ouvrage, au point de vue historique, le travail de M. A. Thierry, intitulé : *Notes sur quatorze historiens antérieurs à Mézeray.* (*Dix ans d'Etudes historiques,* p. 335 et suiv.). Paris. Furne, 1856.

(3) Il y avait certainement en cet endroit une représentation figurée du *Dict. du Mort et du Vif,* si connu et si populaire à cette époque.

(4) II. 525, et appendice F, à la fin.

pas laissé la description, et qu'on ne les ait pas dessinées quand elles existaient encore ; mais, aux XVIIe et XVIIIe siècles, il était de bon goût, même pour les ecclésiastiques, de mépriser ces productions des siècles précédents qu'on traitait de barbares. C'était déjà beaucoup quand on voulait bien ne pas les détruire, pour leur substituer des objets d'un goût douteux, mais à la mode.

Voilà des marguilliers qui ne perdaient certainement pas leur temps, et qui employaient bien l'argent des fidèles. La suite nous montrera qu'ils trouvèrent des imitateurs au siècle suivant. Toujours est-il qu'ils s'étaient hâtés, puisque le nom de Nicolle Gilles figure dans cette pièce, qui porte la date de 1500, et qu'il mourut le 10 juillet 1503, ce qui peut faire un laps de trois ans environ pour l'exécution de ces divers travaux.

Nicolle Gilles fut enterré à Saint-Paul, à l'embellissement duquel il avait tant contribué, dans la chapelle de Saint-Louis, qui appartint plus tard aux Noailles (1).

Aux Archives de l'Empire, nous avons eu communication de diverses pièces concernant Saint-Paul ; deux plans et des registres. L'un de ces plans était le projet d'une chapelle de la Communion (1737) ; il ne nous offrait rien de nouveau ; l'autre, levé aux frais de la fabrique (1738), présente le plan géométral de l'église et des charniers. On y voit les trois galeries avec leur développement se composant de soixante piliers et d'autant de colonnettes, ayant intérieurement aux angles des chapelles, extérieurement, du côté de la rue Saint-Antoine, une porte en saillie sur le cimetière et du côté de la rue Neuve-Saint-Paul, une fausse porte symétrique ; entre les deux chapelles d'angle, un édicule avançant dans le cimetière, comme le pavillon central d'un château du XVIe siècle, flanqué de ses deux pavillons d'angle ; enfin, sur la quatrième face, en retour d'équerre, une continuation de la galerie jusqu'à la chapelle de la Communion, qui avait été bâtie après coup sur le flanc méridional de l'église. Là se trouvait une porte de communication, comme nous l'avions supposé *à priori*, pour les besoins du service.

(1) Appendice B.

Nous n'avons pas été assez heureux pour trouver, parmi ces plans et ces projets, la moindre vue perspective ; il n'en existe probablement que celle que nous avons fait faire pour la joindre à cette notice.

Les manuscrits qui proviennent de l'ancienne église sont des comptes de fabrique, des règlements d'ouvriers, qui ne remontent pas au delà du milieu du XVII^e^ siècle ; nous n'avons rien trouvé qui pût nous ramener au temps où a été écrit le travail de Toulorge, cité plus haut, p. 298.

Un compte postérieur, dont nous avons eu connaissance par une communication particulière, ne nous a offert pour le XVIII^e^ siècle que des noms et des chiffres, et pas un fait nouveau ; nous n'en parlons ici que pour constater qu'il manque aux archives, et que, chez les particuliers, on trouverait encore de quoi compléter nos grands dépôts publics, où serait leur seule, leur véritable place.

Les pièces antérieures sont des marchés passés avec les fournisseurs, des contrats de rente, des décisions de fabrique ; cependant, dans un journal du XVII^e^ siècle, un *agenda*, pour mieux dire, nous avons rencontré certains détails qui ne manquent pas d'intérêt.

En 1667, la fabrique vote des fonds pour la couverture des *charniers*, plus de cent cinquante ans après leur établissement : on comprend que les réparations fussent nécessaires.

Dans le même volume d'éphémérides, se trouve le coutumier des officiers de l'église ; on y lit, dans un contrat du 1^er^ octobre 1627, que le bedeau s'oblige :

« *A nettoyer et ratisser les charniers ; à nettoyer les voûtes ;*
» *à tendre les voûtes quand besoin est ; à tenir fermées les portes*
» *du charnier.* »

On peut conclure de ce passage d'un contrat, passé devant notaire, ce que nous n'avions pas osé avancer, que les charniers étaient des galeries dallées, voûtées et sans doute aussi lambrissées, comme le tronçon qui existe encore dans le passage Saint-Pierre (1).

(1) Voir le plan fig. 1^re^.

D'après un autre contrat, passé avec le tapissier (1), nous savons qu'aux grandes fêtes, Pâques ou le jour du Patron, on tendait les charniers aussi bien que l'église; qu'aux autres fêtes on ne tendait qu'une partie des charniers, ou même une arcade, pour un ou pour plusieurs jours, selon que c'était pour un octave, un anniversaire ou un service funèbre. Usage d'autant plus curieux à constater, qu'en France on ne décore plus que l'intérieur des églises et, dans les services funèbres, le portail de la maison mortuaire. On ne peut cependant douter, d'après le soin avec lequel est dressé cet acte, que les charniers ne reçussent une décoration en rapport avec la joie de l'église et qui semblait contraster avec sa destination funèbre.

Cette partie du registre, qui pour les dernières années se borne le plus souvent à mentionner les jours de réunion des marguilliers, se termine avec l'année 1662.

Immédiatement au-dessous on lit cette note de la même écriture :

*On tient que Rabelais est enterré au cimetière Saint-Paul sous un noyer.*

Plusieurs fois, en parlant du curé de Meudon, on avait rappelé que, mort rue des Jardins, il avait été enterré dans le cimetière de Saint-Paul, au pied d'un arbre, dont on n'avait pas désigné l'espèce. Ce passage est d'autant plus curieux, que, tout en témoignant de la tradition qui s'en était conservée, un siècle environ après la mort de l'illustre écrivain, on ignorait l'endroit où il avait été inhumé.

En terminant cette notice, qui avait pour motif de rappeler le souvenir d'un monument autrefois remarquable à plus d'un titre, et que nous avons essayé de décrire, pendant qu'il en existe encore quelques vestiges, nous avons rencontré, pour nous résumer, une date et un nom qui intéressent l'histoire littéraire en éclairant la vie de Molière, et qui étaient, sinon inconnus, au moins inédits. Nous souhaitons que d'autres, plus heureux, trouvent la dernière date, celle qui manque seule, la date de la

(1) Logé dans les dépendances de l'église, appendice F.

mort de Joseph Béjard; nous avons constaté aussi des usages qui sont nouveaux pour nous; nous avons recueilli une tradition et un fait qui se rapportent à un grand nom, celui de Rabelais, inséparable de ce sujet, auquel il prête un charme nouveau.

Nous donnons dans l'appendice la liste des personnages enterrés sous les charniers, dont les noms nous ont été conservés avec les dates de la naissance et de la mort; le vocable des chapelles de l'église Saint-Paul et des familles qui y avaient droit de sépulture; le nom des personnages célèbres, enterrés dans cette église ou dans son cimetière, ainsi que ceux enterrés dans l'église Saint-Paul-Saint-Louis, qui l'a remplacée.

Notre travail ne serait pas complet si nous omettions de parler des cryptes de l'église actuelle de Saint-Paul-Saint-Louis, qui a hérité du vocable et des traditions de l'ancien Saint-Paul. Nous avions hésité à parler des sépultures de cette église, parce qu'en 1842, M. Denys de Hansy, mort récemment, avait fait une notice historique sur ce sujet; mais, outre que cet opuscule, qui n'était pas destiné au commerce, est très-rare aujourd'hui, le temps a permis d'y faire quelques corrections signalées par l'auteur lui-même et d'émettre, en les justifiant, des opinions en contradiction, pour les détails, avec celles avancées par l'auteur. D'ailleurs, il n'est pas sans intérêt de rappeler le nom et la sépulture d'hommes qui ont joué un si grand rôle à leur époque. Persécutés et enviés de leur vivant, l'humilité de leur dernière demeure les a mis à l'abri des orages des révolutions; protégés par le cardinal de Richelieu, chassés par le duc de Choiseul, ils ont laissé au milieu de Paris, leur berceau, les cendres de leurs pères restées intactes, quand celles de leurs persécuteurs étaient le jouet des fureurs populaires. Les noms de leurs morts, illustres entre tous, même dans le grand siècle, appartiennent autant à l'histoire politique qu'à l'histoire littéraire. Combien peu d'étrangers, entrant dans l'église aujourd'hui bien calme où se pressait autrefois la foule quand le père Bourdaloue prêchait, se doutent que sous leurs pieds se trouvent des catacombes renfermant plusieurs générations de morts illustres. Pour toutes ces raisons, nous avons cru utile de joindre à cette notice la liste des per-

sonnages enterrés, tant dans la nef que dans les caveaux de Saint-Louis-des-Jésuites, dite des Grands-Jésuites, au temps de leur faveur et plus connue aujourd'hui sous le double vocable de Saint-Paul-Saint-Louis; mais, comme ce travail a déjà été imprimé, nous le donnons en note.

On ne peut s'empêcher de remarquer que si l'ancienne église de Saint-Paul renfermait les sépultures de Nicolle Gilles, de Jean Nicot, de Robert Cénal, Parisien et évêque d'Avranches, la nouvelle s'honore de posséder dans ses cryptes, outre les Pères Jésuites, le savant Huet, aussi évêque d'Avranches, et le Père Bourdaloue.

Espérons que de nouvelles recherches permettront de compléter ce travail et d'en faire disparaître les lacunes.

*(La suite à la prochaine livraison.)*

LE

# MUSÉE DU MANS.

Placés dans le cloître d'une belle église du XIe siècle, l'église de *la Culture*, le Musée de Mans, comme ceux d'Angers et de Grenoble, est un peu antérieur, par la date de sa formation, au décret de l'an VIII. Son origine remonte au 24 pluviôse an VII. Suivant la décision du ministre de l'intérieur, en date de ce jour, le musée central du Louvre remit au délégué de la ville du Mans seize tableaux pour former la collection départementale. Mais ces seize tableaux une fois obtenus, le musée n'en fut pas plus formé pour cela. Ils furent probablement emmagasinés dans quelque coin obscur, car, d'après la notice historique qui précède le catalogue, « la création du Musée de peinture date adminis- » trativement et d'une manière régulière de l'année 1816. » M. Daudin en fut le premier conservateur. »

Parmi ces tableaux, presque tous de l'école française, figuraient le *Sommeil d'Élie*, de Philippe de Champagne; *Abraham recevant les Anges*, de Restout; le *Couronnement d'Épines*, d'après Valentin; la *Descente du Saint-Esprit*, de Van Thulden. M. Dugasseau, le conservateur actuel, raconte dans son livret l'étrange façon dont, en 1817, ces toiles furent soustraites du Musée, *à l'insu du conservateur*, par le curé de l'église de la Culture, où elles figurent encore. Ce brave homme trouvait sans doute sa manière de procéder aussi légitime que celle employée par la République. Il n'avait pas tout à fait tort. Mais ce petit

fait peut donner une idée du désordre qui a régné pendant longtemps dans les Musées de province.

A ces premiers éléments se sont joints, pendant soixante-six ans, les dons du gouvernement et des particuliers, et les acquisitions de la ville. Depuis 1834, le Mans dépense annuellement 4,000 fr. pour cet objet; et depuis 1836, la ville a acquis de ses deniers quatre-vingt trois tableaux, dessins ou statues. Le rédacteur du livret est donc en droit « de proclamer avec quelque » orgueil qu'il est peu de villes, même plus importantes que le » Mans, où l'administration municipale se montre aussi libérale » pour tout ce qui regarde la question des beaux-arts. »

Sans être bien difficile, on pourrait désirer un local plus convenable que les galeries voûtées du cloître, où les toiles sont suspendues plutôt que rangées. Un jour terne et avare pénètre par les vitres qui ferment les baies des ogives. L'humidité des murs vous glace dès votre entrée. En un mot, la première impression est pénible. Je crois que le Musée gagnerait en importance s'il perdait en quantité, et si l'on faisait un choix parmi les 329 numéros dont se compose le catalogne. Le Musée archéologique, qui contient des objets fort curieux pour l'histoire de la province, est relégué, faute de place, dans des caves sous la salle de spectacle. Un tel état de choses n'est-il pas préjudiciable à tous? N'est-il pas urgent de donner un local plus convenable à ces deux établissements? Lors de mon dernier séjour au Mans, on y faisait des constructions considérables. L'érection d'un bâtiment destiné à recevoir le Musée archéologique et celui des tableaux grèverait-elle donc le budget de la ville d'une bien lourde charge? Le Mans reculera-t-il devant des dépenses que se sont imposées des villes beaucoup moins importantes? Espérons que non. Quant au catalogue (1), œuvre du conservateur actuel, il est bien fait; peut-être trop sobre de descriptions iconographiques, mais suffisamment étendu pour les renseignements biographiques, surtout pour ceux qui concernent les artistes man-

(1) *Notice des tableaux composant le Musée du Mans,* par M. C. Dugasseau. Le Mans, 1864.

ceaux. Les articles consacrés à Boinard, à Coulom, à Guillebaut, à Laumosnier, sont intéressants : on en chercherait vainement l'équivalent ailleurs.

Une énumération rapide fera connaître les œuvres les plus saillantes de la collection.

Dans les *Écoles italiennes*, un certain nombre de tableaux des maîtres primitifs a été acquis à la première vente de M. Fouret, qui eut lieu en 1863. Originaire du Mans, M. Fouret fut un des premiers en France à s'éprendre de la naïveté des maîtres gothiques. C'est de lui qu'est venue au Musée du Louvre l'*Adoration des bergers*, cette merveilleuse petite perle du Francia. Le Musée du Mans a donc fait à la fois acte de patriotisme et de goût, en acquérant quelques-uns des tableaux qui ornaient le cabinet de M. Fouret. Le plus ancien, l'*Adoration des Mages* (2), est un fragment de pédelle que le livret donne à l École de Giotto. L'attribution est juste, si l'on applique cette dénomination aux artistes qui travaillaient sous son influence souveraine, cinquante ou soixante ans après sa mort. L'*Adoration des Mages* se ressent évidemment de cette influence. C'est un gothique médiocre, repeint et cependant curieux.

*Le Calvaire* (6) rappelle l'école siennoise beaucoup plus que l'école florentine. C'est un triptyque de lit, un triptyque factice, c'est-à-dire composé de morceaux originaux, mais ramassés de divers côtés, et qui n'étaient pas destinés, dans l'origine, à former le tout qu'ils composent aujourd'hui. Ici, rien que la dimension des deux volets, différente de celle du panneau central, eût dû avertir de la falsification, à défaut de l'exécution, qui n'offre également aucune ressemblance. L'exécution des deux volets est supérieure à celle du panneau central, surtout celle du volet de gauche, qui représente *Sainte Marguerite*. Ces deux volets sont l'œuvre d'un artiste, tandis que le panneau central a dû être peint par un fabricant de Chemins de la croix. Il est vrai que c'était un fabricant du XIVe siècle et que les artisans de cette époque en eussent remontré à nos plus grands artistes d'aujourd'hui.

Je ne citerais pas *la Vierge et l'Enfant Jésus* (19), si ce ta-

bleau ne rappelait la manière d'un peintre que l'on apprend à aimer à Florence et à Rome : Sandro Boticelli.

En franchissant un intervalle de plus d'un siècle, nous trouvons *la Réconciliation de Jacob et de Laban* (40), très-justement attribuée à Pietre de Cortone. Si mes souvenirs sont exacts, ce tableau est une répétition originale d'un panneau des appartements du palais Pitti à Florence. Je ne sais d'où il provient, et le livret ne paraît pas plus savant que moi.

Dans les *Ecoles flamande et hollandaise*, j'ai remarqué *la Vierge et l'Enfant Jésus* (28), venant également de la vente Fouret. Ce tableau présente une vague réminiscence de l'école milanaise, comme si son auteur avait vu l''Italie. En outre, son ton clair et mat fait songer à Juste, de Gand, dont le Louvre possède un spécimen sous le n° 588.

*Le Jugement dernier* (103), attribué à Franck Floris, n'est pas un bon tableau ; mais c'est un tableau curieux, dont tout l'intérêt consiste dans sa ressemblance avec le fameux *Jugement dernier* de Tours. Il est plus petit, mais l'exécution des deux œuvres se rapproche beaucoup. Qui a fait l'une n'est pas éloigné de qui a fait l'autre. Je crois donc que, comme le tableau de Tours, celui du Mans est de quelque artiste flamand venu en France dans la seconde moitié du XVIe siècle, et ayant étudié les œuvres de Primatice, de Rosso et de Nicolo del Abbate à Fontainebleau. Ces émigrants y firent souche et finirent par former cette seconde école de Fontainebleau, qui s'est perpétuée jusqu'aux premières années du XVIIe siècle. François Brunel, Ambroise Dubois, Freminet, Toussaint, Dubreuil, Jean d'Hoëy en sont les plus connus.

*Les Amours des dieux* (49), de Breughel, portent la date de 1608. Les Amours de gauche soutiennent un cartouche contenant une inscription que le livret ne donne pas.

*Le Portrait inconnu* (189) est une bonne œuvre d'un imitateur ou élève de Rubens. Le personnage représenté est chauve ; on ne voit que sa tête, tournée de profil, à droite.

J'ai encore remarqué rapidement :

*Une Croix du Saint-Esprit entourée de fleurs* (209), de Ver-

brugghen; une répétition ou plutôt une copie de ce *Portrait d'homme* (46) coiffé d'un chapeau noir mou, vêtu d'un habit noir à boutons dorés, sur lequel retombe une fraise blanche, de Ferdinand Bol, dont on retrouve fréquemment des répliques, et dont l'original figure, je crois, au musée du Belvédère; un *Paysage* (169) d'Adam Pynacker, panneau décoratif représentant un arc de verdure étoffé de bœufs au premier plan. Telles sont les principales œuvres des écoles flamande et hollandaise que possède le Musée du Mans.

On sait combien sont rares, ailleurs qu'en Angleterre, les œuvres de l'*école anglaise*. Le Louvre n'en possède pas. Le Musée de Montpellier, plus heureux, peut en montrer une : c'est une figure d'étude pour le tableau de Samuel de Joshua Reynolds. Le Musée du Mans en expose une autre, moins importante, mais encore fort curieuse, ne fût-ce qu'à cause de sa rareté : c'est un *Paysage* de Constable (63). Il représente à gauche un bouquet de sapins laissant entrevoir un château adossé à de grands arbres et que surmonte un clocher. A droite, un arbre à travers les branches duquel on aperçoit la grille du château. Sur le gazon, des paons. Signé : *John Constable, P. Ara*, 1821. Le paysage est médiocre; mais s'il ne donne qu'une très-vague idée de l'étonnant effet des belles compositions de cet artiste, il fait du moins comprendre ses procédés d'exécution. Ils étaient si nouveaux, si originaux, si inattendus, qu'ils impressionnèrent vivement, non-seulement ses compatriotes, habitués à la façon tempérée de Wilson, mais encore l'école française, agitée alors par les tressaillements de la rénovation romantique. Constable et son compartiote Bonnington ont exercé une influence occulte, mais très-sensible, sur toute une génération de nos artistes. Paul Huet, Clément Boulanger, Camille Roqueplan, Eugène Isabey se sont formés sur leurs enseignements, et en ont toujours gardé la trace dans leurs œuvres. Eugène Delacroix lui-même accueillit avec enthousiasme cette audace d'exécution, qui répondait si bien à son tempérament et à ses principes artistiques. L'on en retrouve la preuve dans beaucoup de ses aquarelles de 1825 à 1835. Le *Paysage* est daté de 1821. Trois ans plus tard,

en 1824, Constable devenait un exposant du salon de cette année; et l'on comprend quel dut être l'étonnement des spectateurs, habitués aux niaiseries de Bidault ou aux prétentions de Valenciennes, devant cette touche emportée, devant ces empâtements de couleurs qui se modèlent et s'accentuent si bien à trois pas. La quatrième classe de l'Institut dut en frémir de terreur. Et pourtant, pour qui n'a pas vu le *Paysage après l'orage* de la National Gallery, le *Paysage* du Mans est un tableau sage. Ce tableau seul vaut le voyage du Mans. Les Anglais sont extrêmes en tout; quand ils font de la couleur, ils n'y vont pas de main morte.

*École française.* — Les vingt-sept tableaux représentant des *Scènes du Roman comique* (64-89) nous révèlent le nom d'un artiste provincial de la fin du XVII^e siècle complétement inconnu, et dont les œuvres justifieraient difficilement une grande notoriété. Il se nommait Coulom, et naquit au Mans. Ses œuvres n'ont pas, que je sache, quitté sa province. MM. de Chenevières et d'Espaulart sont, je crois, les seuls qui se soient occupés de Coulom. Voici comment le livret résume leurs travaux : « Cet « artiste ne nous est connu d'une façon authentique que par « trois portraits et la suite de tableaux du *Roman comique*, ac- « tuellement au Musée du Mans. De ces portraits, l'un, le plus « ancien en date (1697), *Portrait de J.-B. Duprat*, appartient à « M. le marquis Duprat, et se trouve à son château de la Gi- « donnière, près la Chartre (Sarthe); les deux autres, datés de « 1703 — *Portraits de Grégoire Billard et de Renée Brochard,* « *sa femme* — appartiennent à M. le marquis de Chennevières- « Pointel, conservateur du Musée du Luxembourg, et se trouvent « à son château de Saint-Seutin, près Bellême. Derrière le por- « trait de J.-B. Duprat, on lit l'inscription suivante : *Coulom.* « *Cenomanensis pinxit. May.* Il était donc Manceau très-cer- « tainement. De plus, nous apprenons par les registres de la « paroisse de Saint-Benoît, au Mans, qu'il se maria dans cette « paroisse en 1696, et qu'il exerçait l'état de peintre. C'est tout « ce que nous savons de sa vie privée. Dans le catalogue de la

« vente de Véron-Duverger, faite en 1781, on trouve mentionné « un tableau de la *Matrone d'Éphèse*. Nous ignorons ce qu'il « est devenu. Les tableaux du *Roman comique* servaient d'orne- « ment à un élégant pavilion du château de Vernie, qui, par la « galerie de tableaux, communiquait avec les grands apparte- « ments aujourd'hui détruits; le pavillon existe encore; les toiles « ont été enlevées en 1793, mais la boiserie qui les encadrait, « ainsi que les légendes explicatives, sont conservées en grande « partie. Ces tableaux ont dû être faits de 1712 à 1716. » Le livret les juge avec une indulgence que je comprends, mais que je ne partage pas. Le dessin est incorrect, la touche lourde, dure, violente, extrêmement désagréable. La pièce qu'ils déco- raient ne devait pas être agréable à habiter. Bref, on peut con- sentir à y voir de curieux spécimens de l'art manteau, au com- mencement du XVIIe siècle; mais de bons spécimens, cela est impossible.

Je préfère et de beaucoup les copies faites par un autre artiste manceau de la même époque, Laumosnier, des deux tableaux du Musée de Versailles : *Entrevue de l'île des Faisans* (143), *Cérémonie du mariage de Louis XIV* (144). Bien que ce ne soient que des copies, on y sent cependant un sentiment de l'art plus prononcé que dans les vingt-sept toiles de Coulom. Laumosnier eût évidemment fait, comme Mathieu, Testelin, Houasse, Verdier ou Vivien, un excellent metteur en œuvre des cartons de Lebrun, un remarquable contre-maître des Gobelins. C'est encore le livret qui donne les détails les plus circonstanciés que l'on possède sur lui :

« Le lieu et la date de naissance de cet artiste nous sont « absolument inconnus. Vers 1690, on le voit paraître comme « attaché, en qualité de peintre, au maréchal de Tessé. Après la « mort de celui-ci, arrivée au mois de mai 1725, on perd com- « plétement sa trace. Pendant ces trente-cinq années, il tra- « vailla continuellement pour la maison de Tessé, et il n'est « point d'action importante de la vie du maréchal qui n'ait été « illustrée par lui. Le musée du Mans possède deux tableaux « signés de lui et plusieurs copies; mais la partie la plus consi-

« dérable de son œuvre se voit au château de la Rougère, près de « Châteaugontier, chez M. de Chavagnac, où se trouvent réunis « la plupart des portraits et tableaux qui concernent les illustres « familles de Tessé et de Lavardin, et qui ont pu échapper aux « malheurs de l'époque révolutionnaire. »

Parmi les artistes plus connus, il faut signaler : *Sainte Irène enlevant les flèches du corps de saint Sébastien* (138), de Laurent de la Hyre ; un bon *Portrait de femme* (121), de Grimou ; le *Portrait de M^lle des Essarts, de la Comédie française* (192), par Santerre ; le *Lavement des pieds* (205), de Carle Vanloo ; et un joli *Paysage* (140) de Lallemand, peintre lorrain, né à Nancy, vers 1750, et dont le musée de cette ville possède plusieurs tableaux inférieurs, si ma mémoire me sert bien, à celui du Mans.

Enfin, dans les œuvres des artistes contemporains ou vivants, j'ai remarqué un *Paysage pastoral* (155) de Marilhat, datant de 1837, et qui ne fait que faiblement pressentir tout ce que ce talent contenait d'original, de fin et de distingué : — *la Moisson* (151), de Jobbé Duval, — et un *Paysage* (94), de ce pauvre Desjobert, mort au moment où, après des luttes opiniâtres, après les plus rudes épreuves, il allait enfin récolter le prix de ses travaux et où la réputation commençait à couronner ses efforts. Je suis convaincu que si la Providence eût accordé seulement dix ans de plus à Desjobert, il fût devenu un des maîtres les plus incontestables du paysage français. A côté de Rousseau, de Corot, de Français, de Lambinet, il avait su trouver une manière parfaitement originale. Sa mort a laissé dans l'école un vide plus vite oublié que comblé. J'ajoute que ce n'est pas par le *Paysage* du Musée du Mans qu'il faudrait juger Desjobert. Cette toile date de 1851, c'est-à-dire des années d'hésitation et de tâtonnement. Ce n'est que dix ans plus tard qu'il entra dans la pleine possession de son talent. Ses belles œuvres datent de 1859, de 1861, de 1863. C'est au Luxembourg et chez madame la princesse Mathilde qu'elles se trouvent.

Je n'ai plus qu'à citer un beau dessin de l'école siennoise, du commencement du XVI^e siècle, représentant, dit le livret, *l'Em-*

*pereur Constantin* (325). Ce dessin, acquis à la vente Fouret, à la plume, lavé de bistre, est attribué au Sodoma (Antonio Bazzi). Je ne suis pas assez familier avec les dessins de ce magnifique artiste, pour discuter cette attribution; mais je dois dire qu'en me reportant à ses peintures de l'Académie de Sienne et de la Farnésine, elle m'a paru au moins plausible.

Enfin, on a placé sur une table, au milieu du Musée, à la place d'honneur, le fameux émail champlevé de Henri Plantagenet. Cet émail est une des pièces les plus intéressantes dans l'histoire de l'émaillerie; elle est fréquemment invoquée dans les discussions qui s'élèvent à ce sujet; et son étude attire au Mans de nombreux pèlerins de l'archéologie. Gravé d'une façon très-grossière et très-infidèle dans Montfaucon, répété plus exactement dans *les Arts au moyen âge* de Dusommerard, décrit succinctement dans la *Notice des émaux* de M. Léon de Laborde, et plus nouvellement encore dans les excellentes *Recherches sur la peinture en émail* de M. Labarte, cet émail mesure 0,63 de hauteur sur 0,34 de largeur. Il représente un guerrier debout, vêtu d'une tunique recouverte d'une cotte d'armes; un manteau bleu clair comme la tunique descend sur les épaules. De la main droite il tient son épée; de la gauche, son bouclier orné de léopards rampants; son casque, pointu, est décoré d'un léopard. Fond vert et or reteinté dont les mailles sont remplies par une fleur alternativement blanche et bleue. Sur la bordure qui encadre la plaque, ces deux vers :

*Ense tuo, princeps, predomine turba fugatur,*
*Eccle(s)iis que quies, pace vigente, datur.*

Cet émail n'est pas intact : une partie du baudrier, du col, du bras droit et de la lame de l'épée manquent. Mais, tout incomplet qu'il est, il mérite encore, et très-largement, la réputation dont il jouit parmi les archéologues.

Placée jadis sur un pilier de l'église de Saint-Julien, cette plaque n'est pas un portrait, mais un *ex-voto* dû à la reconnaissance de quelque famille ou de quelque confrérie enrichie par le prince angevin. M. Labarte démontre fort bien comment elle

n'a jamais fait partie d'un tombeau, et n'est pas un fragment détaché. Il donne en outre les raisons très-spécieuses qui lui font croire qu'elle était destinée à perpétuer le souvenir, non pas de Geoffroi Plantagenet, mort en 1151, mais bien celui de son fils Henri Plantagenet, mari d'Eléonore d'Aquitaine et meurtrier de Thomas Becket. Henri mourut en 1189. Ce curieux échantillon de l'industrie limousine daterait donc au plus tôt des dernières années du XII$^e$ siècle, et fort probablement des premières du XIII$^e$. Je renvoie à l'ouvrage de M. Labarte les lecteurs curieux d'approfondir cette double question d'archéologie et d'histoire, et de faire plus ample connaissance avec le monument le plus intéressant du Musée du Mans.

C$^{te}$ L. CLÉMENT DE RIS.

QUI A COLORIÉ

LES

# CARTONS DE RAPHAEL

POUR LES

## FAMEUSES TAPISSERIES ?

---

Cette question n'est pas du tout sans importance; et dans les recherches historiques réitérées qui ont été entreprises sur l'origine des tapisseries, on est généralement convenu de croire, d'après le témoignage de Vasari, que Raphaël s'est servi principalement du pinceau de son élève Penni pour colorier ou enluminer les cartons, et surtout les encadrements des tapisseries. (T. III, 124, éd. Sanese). Cependant, dans la Vie de Raphaël, Vasari dit positivement que Raphaël a fait tous ces cartons coloriés, en grandeur naturelle, et de sa propre main. (T. V, 306.) Dans le passage cité plus haut et relatif à Penni, Vasari se contredit également, car, après avoir soutenu que Penni aimait beaucoup mieux dessiner que colorier, il prétend, un peu plus loin, que Penni coloriait bien à l'huile, à fresque et en détrempe, et que c'est justement pour cette raison qu'il aurait beaucoup aidé Raphaël à colorier les cartons; il y a donc tout lieu de croire qu'il a pris part plutôt à l'exécution des dessins qu'à celle de la peinture des cartons. Mais nous savons déjà qu'il ne faut pas s'attacher trop littéralement aux indications de Vasari, surtout

quand elles sont conçues en termes aussi généraux que les passages cités. — Selon ce même auteur, Penni n'est pas non plus le seul qui ait concouru au travail des cartons de Raphaël; car, dans la Vie de Giovanni da Udine, Vasari nous apprend que cet artiste a coopéré à l'exécution de ceux-ci, et vraiment sa manière n'est pas difficile à reconnaître dans les paysages, dans les animaux, par exemple, les poissons et les grues de la Pêche miraculeuse, dans l'architecture par exemple, les colonnes dans *la Guérison du paralytique* et dans une quantité d'autres accessoires. (T. IX, p. 33.)

Jules Romain, le plus éminent des élèves de Raphaël, est le troisième que l'on cite quelquefois comme ayant contribué au même travail. L'on a certainement le droit de supposer que plusieurs élèves de Raphaël ont été employés dans une œuvre aussi considérable et aussi étendue, mais rien ne nous autorise à croire que Jules Romain, le plus grand et le plus célèbre d'entre eux, dont le talent mâle et vigoureux semble si particulièrement adapté au style grandiose des cartons, ait manqué de participer à ce travail, quoique Vasari ne fasse pas mention de lui. Une circonstance qui tend encore à confirmer cette supposition, c'est que les onze premiers cartons, qui sont les plus considérables, ont été exécutés dans le court espace de 1514 à 1516; que, par conséquent, les tapisseries qu'on a fabriquées d'après ces cartons ont pu être exposées solennellement dans la chapelle Sixtine le 26 décembre 1519.

Outre ces onze premières tapisseries, on en a tissé plus tard quatorze autres, dont les compositions seulement paraissent avoir été tracées de la main de Raphaël. La beauté de ces dernières tapisseries, dont les cartons n'existent plus, étant de beaucoup inférieure à celle des premières[1], on est autorisé de plus à conclure de ces circonstances que Raphaël y prit une part beaucoup moindre.

Vasari nous dit que toutes ces tapisseries ont été tissées en Flandre : des recherches plus récentes viennent de prouver qu'elles sont toutes sorties des ateliers de Bruxelles.

De Piles, auteur peu sûr du dernier siècle, nous apprend que

les tapisseries ont été fabriquées sous la surveillance de Bernard d'Orley et de Michel Coxcie, tous deux élèves de Raphaël. Passavant, Vie de Raphaël, t. I, 231, et Gunn. Cartonensia, Londres, 1832, adoptent cette donnée en ce qui concerne Bernard d'Orley, mais ils déclarent que Coxcie était trop jeune pour une mission aussi importante. Vasari et ses contemporains ne nous donnent aucun renseignement à cet égard, et de Piles n'a pas indiqué la source où il aurait puisé cette notice.

Cependant, il existe un témoignage de la bouche d'un contemporain de Raphaël et de Vasari, témoignage qui a été négligé jusqu'à présent, quoiqu'il ait été publié il y a près de vingt ans. Francesco d'Orlanda, à présent bien connu par son manuscrit intéressant, dont nous devons la première publication à M. le comte Raczinski, connaisseur d'un mérite rare pour tout ce qui concerne les recherches dans le domaine des arts, nous donne, entre autres, une énumération singulière des peintres modernes les plus célèbres, surnommés, selon lui, « *les aigles.* » Sous le n° 10 de cette énumération il cite : Bologna, le disciple de Raphaël, qui enlumina pour les Flamands les cartons que son maître avait dessinés pour les tapisseries. (A Raczinski, les Arts en Portugal, 1846, p. 54.) Le récit de Francesco finit le jour de la Saint-Luc, 1548.

D'après le témoignage de Francesco, témoignage contemporain qui a une valeur de beaucoup supérieure au renseignement assez vague que nous donne de Piles, ce serait donc Bologna, élève de Raphaël, qui aurait colorié les cartons.

Mais qui était ce Bologna ? C'est un élève de Raphaël, authentiquement reconnu comme tel, car Vasari lui-même le cite dans le petit nombre de ceux qu'il énumère nominativement ; et il lui donne le troisième rang, après Jules Romain et Francesco Penni, comme ayant déjà participé avec ces deux artistes à l'exécution des travaux dans les loges du Vatican (Vasari, Vita di Raffaello, t. V, p. 294.)

C'est ce Bologna qu'une note de l'édition romaine n'hésite pas à déclarer être la même personne que Bartolomeo Ramenghi, qui aurait été natif de Bologne, mais qui n'aurait porté le nom de « da

Bagnacavallo » que d'après le lieu de naissance de son grand-père ; et c'est sur la foi de cette assertion hasardée, et pas du tout fondée, que tous les auteurs postérieurs, et entre eux notamment Passavant, II, p. 204, ont cru à l'identité de Bologna et de Ramenghi ; mais nous verrons bientôt que leur opinion était tout à fait erronée.

La note romaine se réfère à la biographie de Ramenghi donnée par Vasari ; mais cet article, très-court du reste, ne contient rien qui puisse confirmer l'assertion produite ci-dessus. Vasari même ne pense pas à appeler Ramenghi élève de Raphaël ; voici tout simplement ce qu'il dit : « Ramenghi était venu à Rome du temps de Raphaël pour se perfectionner dans son art ; à Rome, on avait cru voir en lui un jeune homme de belle espérance, et on l'avait chargé d'une peinture à fresque, dans la chapelle de la « Chiesa della Pace » ; mais, ayant trouvé lui-même qu'il n'avait pas atteint au but qu'il s'était proposé, il était retourné à Bologne. (Vasari, Vita di B. da Bagnacavallo, t. VI, p. 310.) Dans ce passage encore, le brave Vasari s'est rendu coupable d'une erreur, en confondant la « Chiesa della Pace » à Rome avec la « Capella della Pace » dans l'église de San Petronio, à Bologne, où Ramenghi, en effet, a exécuté de travaux, tandis qu'il n'a rien peint à Rome, où du moins l'on ne mentionne aucune œuvre comme provenant de son pinceau. (Note de l'édition romaine.) Cette circonstance abrégerait encore le séjour, probablement fort court, que cet artiste aurait fait à Rome.

D'ailleurs, et c'est là le principal argument contre l'auteur de la note de l'édition romaine et tous ceux qui soutiennent que les personnes de Bologne et de Ramenghi sont identiques, Vasari, dans tout le cours de sa biographie de Ramenghi, ne donne pas une seule fois à cet artiste le nom de « il Bologna. » Au contraire, il l'appelle toujours Bartolomeo ou Bartolomeo da Bagnacavallo.

Les raisons que nous venons de donner nous semblent mettre hors de doute la proposition que le Bologna n'était point Ramenghi ; démontrons maintenant qui était le vrai Bologna.

L'autorité que nous invoquerons pour appui, autorité des plus vénérables, et qui certes ne sera venue à l'esprit de personne, n'est autre que notre excellent maître Dürer lui-même.

Dans l'intéressant journal de son voyage aux Pays-Bas, journal souvent cité, mais jamais encore épuisé, Dürer parle en plusieurs endroits d'une rencontre qu'il a faite avec un « disciple de Raphaël » qu'il appelle « Polonius » ou « Polonier » ou « Thomas Polonier, » c'est-à-dire Thomas le Bolonais, qui lui racontait alors (en 1521) des détails sur la mort de Raphaël, et auquel il donne une collection complète de gravures de son œuvre, pour qu'il les emporte à Rome, etc. Ce Thomas Polonier n'est autre que Tommaso Vincitore di Bologna, le vrai Bologna de Vasari, car, en finissant, Dürer nous dit que ce disciple de Raphaël a fait son portrait, et ce portrait, qui existe encore en gravure, est reconnu pour être incontestablement l'œuvre de Vincitore. (Prouvé par l'inscription dans le Cabinet des gravures. 2.)

En comparant le récit de Francesco d'Orlanda avec le témoignage de Vasari et de Dürer, il paraît avec évidence que le même élève qui a prêté son concours à Raphaël dans le travail des Loges, a été chargé par lui de surveiller le tissage des tapisseries d'après les cartons qu'auparavant il avait enluminés lui-même; et c'est dans ce but, sans doute, qu'il était en Flandre lorsque Dürer le rencontra.

Suivant les autorités que nous venons de citer, il nous paraît donc incontestable : 1° que l'élève de Raphaël que Vasari appelle « il Bologna », n'était pas Ramenghi, mais Tommaso Vincitore da Bologna; 2° que ce même Vincitore, qui, selon le témoignage de Francesco, a colorié les cartons, était chargé de surveiller le tissage des tapisseries, sinon dans tout le cours du temps, du moins dans l'année 1521, lors du voyage de Dürer aux Pays-Bas.

On pourrait croire qu'il ne s'agit ici que de la seconde série de 14 cartons, et non des onze premiers; mais la circonstance que Vincitore a déjà pris part au travail des Loges avec les

élèves les plus distingués de Raphaël, fait supposer qu'il a également concouru à l'exécution de la première série des onze cartons, comme Penni et Giovanni da Udine, principalement et peut-être même seul, pour la peinture des cartons, comme le dit expressément Francesco d'Orlanda, qui pouvait bien le savoir d'artistes contemporains.

Passavant cite aussi Vincitore au nombre des élèves de Raphaël, mais, à ce qu'il dit, sans renseignements certains, parce qu'il a méconnu, avec tous les autres, la mention qu'en fait Vasari, comme nous l'avons prouvé plus haut, et qu'il n'a pas noté l'affirmation de Dürer qui appelle Tommaso « disciple de Raphaël », pendant qu'il ne pouvait pas connaître le témoignage décisif de Francesco d'Orlanda, d'une date plus récente que son livre sur Raphaël. Passavant observe avec justesse que, dans ses propres œuvres, Vincitore imite plutôt le Corrége que Raphaël; mais cela n'est pas une raison pour qu'il n'ait pas été un élève de Raphaël; le naturel de Vincitore ne paraît, en effet, avoir été que celui d'un collaborateur très habile, qui restait fidèle aux inspirations de son maître, dont il suivait consciencieusement les données, en enluminant ses cartons avec un talent d'exécution tout magistral.

Julius Hubner,
Conservateur du Musée de Dresde.

Dresde, octobre 1865.

# DESCRIPTION

DE

# L'ANCIENNE SALLE DU CONSEIL DES CINQ CENTS (1).

Les travaux de la nouvelle salle du conseil des Cinq-Cents furent commencés en vertu d'un décret de la Convention nationale, du deuxième jour complémentaire de l'an III, sur l'emplacement du ci-devant *Palais-Bourbon*, conformément au programme donné par une commission composée de quatre représentants du peuple. Il fut enjoint aux architectes de renfermer leurs compositions dans l'étendue des murs de l'ancien palais. La commission accepta les projets qui lui furent présentés par les *CC. Gisors* et *Leconte*, et on commença à les mettre à exécution le 1er vendémiaire an IV.

(1) La salle du conseil des Cinq Cents, construite en 1795-1798 par l'architecte Gisors, sur l'emplacement de l'ancien Palais-Bourbon, a été souvent remaniée, transformée et modifiée depuis, en changeant de destination à chaque changement de législature. On ne trouve pas, dans les histoires de Paris, une description complète de son premier état. Cette description, qui fut publiée dans la *Décade philosophique*, 7e année, 1er trimestre, nous offre un précieux document pour l'histoire de l'architecture et de la sculpture en France. Nous la reproduisons ici, pour qu'on puisse la comparer avec l'état actuel de cette salle, devenue aujourd'hui celle du Corps législatif. Nous y ajoutons une critique, très-vive et très-spirituelle, publiée dans le même recueil, par Amaury Duval, sur les statues qui ornaient la salle primitive. Dulaure, dans son *Histoire de Paris*, n'a pas même indiqué les orateurs que représentaient ces statues, mais il fait l'éloge du bas-relief en marbre, exécuté par Lemot et représentant l'*Histoire* : « Le premier ambassadeur de la Porte qui ait résidé à Paris, dit-il dans une note, alla voir ce bas-relief dans l'atelier du sculpteur. Voulant donner une preuve de son admiration pour cet ouvrage, il promena son chapelet sur les figures. » J. DU S.

Le ci-devant Palais-Bourbon avait été construit pour la princesse de Bourbon, en 1722, d'après le plan de *Girardin*, continué ensuite par *Lassurence* et *Gabriel*. Il fut très-augmenté, pour le prince de Condé, par *Carpentier;* ce fut cet architecte qui fit construire la porte d'entrée sur la place. *Belissard* et *Leroi* furent les derniers architectes qui y firent des embellissements.

Ce palais, isolé de toutes parts, est érigé au bord de la Seine, et sur la rive opposée à la place de la Révolution, à laquelle il communique par le pont de la Révolution. Il occupe une superficie de 60,000 mètres environ. Son entrée principale n'est point du côté de la rivière, où sans doute elle produirait un effet magnifique; elle est tournée vers le sud, et donne sur une place carrée.

Il s'annonce de ce côté par une porte triomphale, une double colonnade corinthienne. Après avoir passé cette porte, on se trouve dans une première cour de 92 mètres (280 pieds) de long, sur 32 mètres (95 pieds) de largeur. Elle est environnée de bâtiments, d'une décoration simple, dont la corniche se raccorde avec celle de la partie principale du palais qui se présente en face.

Cette partie principale embrasse les trois côtés d'une cour plus petite que la première et exhaussée de huit marches. Lorsqu'on est parvenu à cette cour, les entrées principales se présentent par les deux péristyles en colonnes, qui sont de droite et de gauche, et qui servent d'entrée à deux salles, l'une dédiée à la Paix, l'autre aux Victoires. Elles communiquent d'un côté aux appartements de l'ancien palais, qui tous servent tant pour le service des commissions que pour des logements accordés aux différents employés attachés au conseil; l'autre côté dégage dans deux autres salons dédiés l'un à la Liberté, l'autre à l'Égalité. De chacun de ces salons, on entre par un perron de marbre dans la salle des séances. Cette ordonnance pareille dans deux ailes éloignées, l'une à l'orient, l'autre à l'occident, a beaucoup de majesté.

Le salon de la Liberté et celui de l'Égalité ont la forme d'un carré long. Leur dimension est grande est régulière, leur style

simple et antique. Des statues de marbre et des tableaux représentant les principales époques de notre Révolution, doivent les décorer. Ils se communiquent par une galerie circulaire pratiquée sous les gradins de la salle des séances.

Deux grands escaliers, à l'usage des Représentants, conduisent à l'amphithéâtre par des portes qui aboutissent dans la salle d'assemblée, à l'extrémité supérieure de chaque vomitoire. Ces deux escaliers, exécutés en belle pierre, sont d'une construction hardie, et leur exécution fait honneur au *C. Prévôt.*

La salle du conseil des Cinq-Cents occupe la partie qui est en face le pont. Un édifice destiné à servir de maison d'habitation n'offrait pas des dimensions intérieures suffisantes pour contenir une salle aussi vaste; on n'a donc pu faire servir que les murs extérieurs.

Cette salle d'assemblée, représentée dans les deux médaillons gravés joints à cet article, et dont nous devons le dessin à la complaisance des CC. Gisors et Leconte, est d'une forme demi-circulaire. Les gradins font face à la partie droite, au milieu de laquelle sont le fauteuil du président; les bureaux des secrétaires et du président sont placés dans une grande niche prise sur l'ancien avant-corps du palais, qu'il a fallu, à cet effet, reculer de huit pieds du côté de la cour. Ce déplacement fut exécuté sous les yeux de la commission par un moyen simple et peu dispendieux. Chaque colonne fut avancée d'une seule pièce.

Tout le soubassement intérieur de cette partie et la barrière qui arrête les gradins sont en marbres précieux ornés de couronnes de bronze. Les devants de la tribune et du bureau sont décorés d'un bas-relief en marbre blanc et d'attributs incrustés, avec le plus grand soin, sur un marbre griotte d'Italie; le bas-relief au devant de la tribune, exécuté par le C. *Lemot*, représente deux figures assises : l'une est l'Histoire, qui écrit le mot *République;* l'autre est la Renommée, qui publie les grands événements de la Révolution. Entre ces deux figures se voit le buste de la Liberté, élevé sur un piédestal dans lequel est une tête de Janus, symbole de l'expérience du passé et de la prévoyance de l'avenir. A côté sont des enseignes et autres accessoires.

Sur la même face, dans six niches pratiquées à la droite et à la gauche du président, on voit six statues représentant les législateurs grecs, *Lycurgue*, *Solon*, *Démosthènes*, et les législateurs romains, *Brutus*, *Caton* et *Cicéron ;* elles sont de la composition des CC. *Masson*, *Michallon*, *Lemot*, *Rumay* et *Dupaquet*, et doivent être exécutées en marbre.

Le bureau et le siége du président sont en acajou massif, et décorés de bronzes dorés du plus beau style, exécutés par les CC. *Lemot* et *Michallon*.

Le pavé du centre est en compartiments de marbre et orné d'attributs allégoriques, et le milieu doit être décoré par une mosaïque représentant les emblèmes de la Liberté, qui sera exécutée par le C. *Belloni*.

Les deux grandes portes qui donnent entrée à la salle sont en acajou massif avec des étoiles en or; leurs chambranles sont en beau marbre blanc richement sculptés par le C. *Hersant*, à qui l'on doit aussi l'exécution du pavé de marbre. Les gradins sont divisés par des vomitoires qui servent de dégagements aux bancs des Représentants. Au devant du gradin inférieur règne un appui de marbre.

Le pourtour des murs est revêtu de grands lustres de stuc vert campan, recouverts et joints avec des lames de cuivre doré.

La partie circulaire au-dessus des gradins est couronnée d'un ordre de colonnes ionique en stuc blanc; il soutient la voûte et forme la galerie du Peuple. Le fond en est revêtu d'une draperie verte ornée de couronnes et de bordures étrusques.

La voûte qui porte sur les colonnes est enrichie de caissons octogones, peints en marbre jaune antique; ils sont ornés de figures et d'attributs allégoriques.

Les principaux sujets sont : 1° la Nature avec cet exergue : *La nature seule dicte des lois éternelles ;* 2° *Thémis venge la nature outragée ;* 3° *Némésis ronge le cœur de l'homme criminel.* Les autres représentent des grands hommes avec les dates des siècles dans lesquels ils ont vécu : *Thémistocle*, *Socrate*, *Brutus*, *Timoléon*, etc. Ces figures et les ornements ont été exécutés par les CC. *Dubois* et *Marchais*.

Le jour pénètre dans la salle par une ouverture de 12 mètres de diamètre, qui occupe le sommet de la voûte.

L'arc doubleau, au-dessus de la partie droite qui termine le demi-cercle, est décoré de cinq grands caissons dans lesquels les CC. *Lemire* et *Strabox* ont peint les sujets ci-après :

1° L'entrée des Gaulois dans Rome, au moment où les sénateurs attendent les vainqueurs dans leurs chaises curules; 2° le départ de Régulus pour Carthage; 3° Epaminondas refusant les présents des ambassadeurs des Perses; 4° Aristide écrivant dans une coquille son nom, pour se faire bannir par l'ostracisme; 5° le caisson du milieu est une allégorie relative à la liberté.

Au-dessous de cet arc doubleau, la grande niche est décorée d'une archivolte en stuc blanc statuaire et de caissons en losanges enrichis d'ornements.

Le soubassement de cette niche est garni d'une grande draperie verte, retroussée et attachée avec des clous à tête de lion dorés ; cette draperie est brodée dans le genre étrusque.

La charpente du cintre est construite suivant le procédé de Philibert Delorme, combinée de la manière la plus solide; elle a une ouverture de 40 mètres de diamètre sur 3 mètres seulement d'élévation de l'arc à sa corde.

Les tribunes sont divisées en deux parties : l'une est consacrée à recevoir les habitants des départements qui séjournent à Paris ; l'autre est occupée par le public, qui s'y rend par un vaste escalier en pierre, ayant son entrée sur la rue de Bourgogne. Cet escalier et celui qui lui est parallèle à l'autre extrémité de l'édifice, pour donner accès à la tribune des départements, ont l'un et l'autre une entrée particulière sur la terrasse qui est au devant de la façade du côté du pont.

Celui qui sert aux tribunes des départements dégage dans un vestibule auquel aboutit une galerie qui conduit au *vestiaire*, lieu où les représentants du peuple revêtent leurs costume, et qui est situé dans ce qu'on appelait autrefois le petit Palais-Bourbon ; c'est là que cinq cents armoires, rangées et numérotées, reçoivent

les costumes de chaque Représentant. Ce pavillon donne également sur la grande terrasse du palais qui borde le quai; cette terrasse, plantée d'arbres, est ornée d'orangers pendant la belle saison.

Les artistes et les entrepreneurs qui ont coopéré à la confection de ce monument ont rivalisé entre eux de talent et d'activité, et pour achever leur éloge, il suffira de dire que ce grand monument, le premier qu'on ait élevé d'une manière définitive et durable depuis la Révolution, a été achevé dans l'espace de dix-huit mois. Nous formons des vœux pour que le conseil laisse le public pénétrer à de certaines heures de la journée ou à de certains jours de la décade dans les principales salles de ce palais. Il est bon que le peuple forme son goût par l'aspect de ces imposantes distributions et de ces ornements d'un bon choix. Si, sous les rois, il avait accès dans toutes les parties de leurs châteaux, les petits appartements exceptés, à plus forte raison doit-il jouir de ce droit dans les palais de ses Représentants et sous un gouvernement républicain.

L'emplacement qu'occupe ce palais est, sans contredit, un des plus magnifiques de l'Europe. Du côté de l'entrée principale, il communique par de très-grandes rues aux plus beaux quartiers de Paris, et notamment au boulevard du Sud et aux Invalides. Du côté de la rivière, il domine sur les deux rives de la Seine, au delà de laquelle l'œil se promène sur les arbres des Tuileries, des Champs-Élysées et du Cours, sur la place de la Révolution et sur les deux édifices qui la terminent au nord. Un pont élégant conduit sur cette place. Pourquoi faut-il que ce pont, auquel il reste si peu de chose à faire, ne soit pas encore achevé? Des figures d'hommes ou d'animaux couronneraient avec grâce les massifs que supporte chaque pilier du pont. Au lieu de ces misérables poteaux, auxquels sont attachées un petit nombre de lanternes, on aimerait à apercevoir le soir deux files de lumières, portées par des branches de fer, et qui formeraient une avenue plus digne de l'édifice où siègent les députés de la nation. Le quai d'Orsay, ce quai si beau par les édifices qui le décorent, devrait être également achevé, et notre nation cesserait de mériter

le reproche que lui font les étrangers, de laisser ses plus beaux ouvrages imparfaits.

---

*Examen des six Statues nouvellement placées dans la salle du Conseil des Cinq-Cents.*

Cette belle salle vient de recevoir un nouvel ornement. Six niches pratiquées dans le mur, des deux côtés de la tribune, attendaient depuis longtemps les statues qu'on y a placées depuis peu de temps.

Ce sont, comme on le présume bien, les images des philosophes, des législateurs, des orateurs les plus célèbres de l'antiquité. Nous sommes encore obligés d'aller chercher nos modèles en vertus et en talents dans l'ancienne Rome ou dans Athènes.

Ces statues ne sont qu'en plâtre, mais on se propose, dit-on, de charger leurs auteurs de les faire en marbre. — Arrêtez! toutes ne méritent pas cet honneur. N'allez pas dégrader le ciseau français.

Les artistes, des ateliers desquels sortent ces statues, portent presque tous, il est vrai, des noms connus et estimés; mais il n'est pas difficile de voir qu'ils ont produit à la hâte, sans méditation, sans attention, pour ainsi dire. — Eh! n'est-ce pas ainsi que tout se fait à Paris?

*Caton*, *Brutus* et *Cicéron* sont placés à gauche de la tribune; à droite, on voit *Solon*, *Lycurgue* et *Démosthènes*. — Un mot sur chacune de ces figures.

Caton, debout, le corps à demi nu, tient d'une main un sabre à la romaine qu'il serre fortement contre le teton gauche; de l'autre, un rouleau de *papyrus*. — Je cherche en vain dans toute cette figure ce républicain courageux qui ne voulut pas survivre à la liberté de sa patrie. Sa physionomie tout entière n'aurait-elle pas dû exprimer la plus vertueuse indignation? — Artistes, je vous l'ai dit, vous ne réfléchissez jamais assez longtemps. Il fallait chercher six mois, un an, s'il était nécessaire, l'expression que devait avoir la tête de Caton d'Utique!

Les pieds sont petits et maigres, le corps est énorme, la tête est dans les épaules. Toute la figure est lourde. — Passons à une autre.

*Junius* Brutus, vêtu en sénateur romain, tient de la main gauche les lettres saisies sur les conspirateurs royaux, au nombre desquels se trouvaient ses deux fils; la droite est à demi cachée dans sa toge; l'index seul, sorti de la draperie, semble en rapprocher les plis par un de ces mouvements involontaires que fait souvent un homme fortement préoccupé. — Tout près de la figure est un petit autel carré, sur lequel on voit en relief une louve qui allaite les fondateurs de Rome. — C'est une bonne idée d'avoir ainsi désigné la nation chez laquelle le sujet a été puisé.

La tête est d'un beau caractère : c'est bien là *Brutus*. Belle main que celle qui serre si fortement les lettres! elle souffre, elle indique l'état de l'âme du malheureux fondateur de la République. On retrouve dans toute cette figure la gravité romaine et ce calme qui n'exclut ni le mouvement, ni l'expression. C'est la seule des six qui rappelle véritablement l'antique. — Les draperies sont un peu trop collées sur le nu. Peut-être le cou est-il aussi un peu gros. Mais ce défaut est facile à corriger. Après quelques légères corrections, cette statue méritera d'être faite en marbre. Elle est du jeune sculpteur *Lemot*. Cet artiste est, avec *Chaudet*, l'espérance de la nouvelle sculpture française. Je dis nouvelle; car il est bon de savoir que notre école de sculpture a heureusement changé de principes, presque en même temps que l'école de peinture.

Mais voici une statue qui semblerait sortie de l'ancienne école. C'est *Marcus Tullius* Cicero : il est dans l'attitude d'un homme qui pérore; il a le front élevé, le bras tendu; il prononce sans doute le fameux *Quousque tandem!* Il y a de la prétention, de l'outré dans cette figure : elle est comme les statues de la salle de l'Institut national. — On ne peut nier que *l'indignation* ne soit sur le visage de Cicéron; mais ce n'est pas l'indignation telle que l'auraient exprimée les sculpteurs grecs.

Le nez est trop long; il *dévore* la tête. — La draperie est à

plis égaux et rappelle le mannequin. Elle ne tombe point; on la croirait de carton. Pourquoi ne pas aller tout bonnement copier les draperies des statues antiques qui décorent les portiques du Conseil des Anciens?...

L'attitude de la statue de LYCURGUE est neuve. Il a le coude appuyé sur un cippe assez élevé. Sa main, dont un doigt s'étend sur le front, soutient sa tête à demi cachée dans les plis d'un large manteau. Voilà bien l'air, la pose d'un penseur. Cette statue est encore de *Lemot*. A mon avis, elle n'est pas, autant que son Brutus, dans le goût antique; mais elle lui est peut-être préférable, parce qu'elle indique dans l'artiste un esprit inventeur. Honneur à qui sait créer!

Quel est ce *saint*, à l'air benêt, qui étend vers les spectateurs une grande main ouverte? On appelle cette figure un SOLON. — Son corps est maigre, fait pitié. Encore du carton pour draperie. Une espèce de camail, comme en portaient nos chanoines, forme la partie supérieure de son vêtement; dans la partie inférieure, on reconnaît les draperies de la *Flore* Farnèse. Cette figure paraît avoir été travaillée avec soin. Elle est fine, minutieusement finie. Mais la chaleur, mais l'âme, où est-elle?...

La statue de DÉMOSTHÈNES mérite à peine la critique. Qu'est-ce qu'elle exprime? Un prix à qui le devinera. Quoi! ce pleureur-là est un orateur! Quelle grimace! Tout le vêtement est idéal, et pourtant on sait très-bien comment étaient vêtus les orateurs grecs! Que veut dire cette courroie qui descend du haut de la figure? Pourquoi une partie du corps est-elle nue? — Mais les questions ne finiraient pas.

J'ai été sévère dans le jugement que j'ai porté de la plupart de ces statues. Je l'ai dû, et parce que les auteurs ont prouvé qu'ils savaient mieux faire, et parce qu'il ne faut pas laisser sommeiller les artistes. Leur talent est aussi un feu *qui s'éteint, s'il ne s'augmente*.

---

# LES
# ARTISTES ORLÉANAIS[1].

*Lettre à l'abbé de Fontenay, pour servir de supplément à son* Dictionnaire des artistes.

J'ai lu avec le plus grand plaisir, monsieur, le nouvel ouvrage dont vous venez d'enrichir la république des lettres. C'est rendre un véritable service aux arts que de faire connaître les talens qui ont distingué les artistes en tout genre, et dont les fruits précieux font les délices des amateurs. Vous mettez à la portée

(1) Le *Dictionnaire des artistes*, par l'abbé de Fontenay (Paris, Vincent, 1776, 2 vol. in-8°), mérite d'être encore souvent consulté, quoiqu'il remonte à une époque déjà bien éloignée, où la biographie des artistes n'avait pas donné lieu à des recherches sérieuses et approfondies. On n'attachait pas alors beaucoup d'importance à connaître les peintres, les sculpteurs, les graveurs, etc. On se bornait à faire cas de leurs œuvres, quand on se piquait d'être un *virtuose*, un *dilettante*, un *amateur*. L'abbé de Fontenay était tout cela, mais il avait, en outre, le goût des études historiques et il eût voulu faire pour les artistes français ce que Vasari fit pour les artistes italiens. Son *Dictionnaire* se fût perfectionné et considérablement augmenté, s'il eût obtenu les honneurs de plusieurs éditions; mais il n'a pas été réimprimé, et les matériaux que l'abbé de Fontenay avait recueillis depuis, en prévision d'une édition nouvelle, sont aujourd'hui perdus. Il en est resté deux lettres de Beauvais de Préaux, relatives aux artistes nés à Orléans ou dans l'Orléanais. Ces deux lettres ont paru dans le *Journal encyclopédique* de P. Rousseau, juin et juillet 1777. Nous croyons utile de les tirer de l'oubli. Beauvais de Préaux était un médecin, né à Orléans en 1745, mort à Montpellier en 1794; il s'occupait des beaux-arts, mais il n'a laissé que des écrits sur les sciences médicales.

P. L.

de tout le monde des détails intéressans qu'en ne pouvoit se procurer qu'en parcourant bien des volumes auxquels le tems et les circonstances ne permettoient pas de recourir. Votre livre est un répertoire commode qu'on peut, sans cesse, avoir sous la main. Il est d'autant plus fait pour être consulté, que le goût et le discernement ont en général présidé à sa rédaction. Je voudrois pouvoir faire de même l'éloge de son exactitude, sorte de mérite propre surtout aux dictionnaires et dont ils ne peuvent se passer. Mais, monsieur, je vous le dirai avec franchise, je trouve, de ce côté-là, quelque chose à reprendre dans le vôtre.

Mon attachement à la province dans laquelle je suis né, mon vif empressement à m'instruire de tout ce qui concerne l'histoire littéraire de l'Orléanois, m'ont fait chercher avec avidité les articles de quelques artistes célèbres dont elle s'honore. Je n'en ai trouvé qu'un petit nombre. J'ai vu avec peine que vous lui en enleviez d'autres qui lui appartiennent. Enfin, quelques erreurs m'ont frappé dans les articles que vous avez traités. Permettez-moi de vous faire part de mes remarques. Elles se borneront aux artistes de ma province. Mes recherches se sont fixées uniquement sur ceux-là ; mes occupations ne m'ont pas donné le loisir de m'étendre sur les autres.

Je crois ma critique juste : elle est sûrement désintéressée. Je voudrois pouvoir concourir à la perfection d'un bon ouvrage, que le public éclairé sçaura bien distinguer de la foule des dictionnaires dont nous sommes inondés. Le vôtre manquoit à notre littérature.

Je suivrai, monsieur, dans mes remarques, l'ordre alphabétique parce que je les ai faites à mesure que je parcourois votre ouvrage.

Je trouve d'abord que vous avez omis *Adam*, sculpteur et architecte habile, né dans le XVIe siècle, à Jargeau-sur-Loire, petite ville à quatre lieues d'Orléans. Il fut élève de Michel-Ange pour l'architecture et la sculpture. Il a imité, dans ses ouvrages, la manière de ce grand homme. On a peu de détails sur sa vie, mais les beaux morceaux qu'on voit de lui à Orléans sont des monumens de ses talens dans les deux genres qu'il avoit

embrassés, et qui fixent la réputation qu'il mérite. Il a bâti dans cette ville plusieurs maisons dans le goût de son maître, et les a enrichies d'ordres d'architecture, et ornées de cartouches et de sculptures de sa main, qui font les délices des connoisseurs.

En parlant (*Dict.*, t. I, p. 59) du célèbre *Androuet du Cerceau*, vous ne dites point qu'il étoit d'Orléans. Cette ville, cependant, lui a donné le jour, et l'on y voit encore plusieurs maisons bâties sur ses dessins, une, entr'autres, très-bien conservée, sise rue Ste-Anne, et dite la *Maison des oyes*, à cause d'un ornement de ce nom qui y est fréquemment employé.

Je ne vois point le nom de *Michel Bourdin*, sculpteur orléanois, connue par une belle N.-D. de pitié en marbre blanc, que l'on voit dans une niche, au-dessus de l'autel de la chapelle de Longueville, à la cathédrale d'Orléans, et plus encore par le tombeau de Louis XI, qu'il fit pour être placé dans l'église de Cléry, par ordre de Louis XIII, en 1622. Cette église, qui devoit être le théâtre de la gloire de notre artiste, lui devint fatale; il succomba à la tentation d'y voler une lampe d'argent, fut découvert, et périt par un supplice infamant. Cet événement malheureux arriva en 1622.

Vous auriez pu faire aussi mention de *Nicolas Capperon*, né à Châteaudun, dans le commencement du siècle dernier. Il s'adonna à la peinture, et fut élève de Simon Vouet. En quittant cet habile homme, il fit le voyage de Rome où il demeura assés longtemps. On connoît de lui une belle copie de la *Transfiguration* de Raphaël; ce tableau se voyoit chez les jésuites de la rue Saint-Antoine à Paris, où il étoit conservé comme un morceau précieux. Capperon a aussi gravé d'après le même Raphaël. J'ignore le temps et le lieu de sa mort.

Ceux de la naissance de *Guillaume Chateau* sont venus jusqu'à nous; ce graveur étoit né à Orléans, le 18 avril 1635; il paroît, par des mémoires manuscrits sur les artistes d'Orléans, qui m'ont été communiqués par M. le Normand du Coudray, amateur de cette ville, bien connu par son goût éclairé pour les livres et les arts, et à l'amitié duquel je dois une partie de ces remarques, que ce ne fut point le *hazard* (*Dict.*, tom. I, p. 373)

seul qui fit Chateau graveur. Il y est dit que cet artiste, voulant se perfectionner dans la gravure, abandonna de bonne heure sa patrie, pour aller à Lyon, afin d'être plus à portée de passer en Italie, quand l'occasion s'en présenteroit. Il travailla pendant quelque temps dans cette ville; après quoi, se sentant assez instruit pour le voyage de Rome, il se détermina à partir pour cette capitale. Il n'y fut pas plutôt arrivé que la réputation de Greuter, l'un des plus fameux graveurs du temps, lui inspira le désir de le connoître et de le voir. Greuter le reçut avec amitié et en fit un excellent élève.

*Michel Corneille Deve*, dont vous dites un mot à l'article de son fils (*Dict.*, tom. I, pag. 407), me paroît en mériter un à part. Ce peintre, né à Orléans, en 1601, fut élève de Simon Vouet, et tenoit de la manière de son maître. Il se fixa de bonne heure à Paris, où il devint ancien, puis recteur de l'Académie. Il y mourut le 13 juin 1664, âgé de 63 ans. On voit de ses ouvrages dans l'église des ci-devant jésuites de la rue Saint-Antoine, à Paris. Il y a aussi de lui un tableau à N.-D., qui représente saint Paul à Lystre, déchirant ses habits, parce qu'on veut lui sacrifier comme à un dieu. Orléans en possède quelques-uns. Ce peintre estimable a gravé à l'eau-forte quelques dessins de Nicolas Loyr. Quelques artistes ont aussi gravé d'après lui, entr'autres, Michel d'Orygni, Nicolas et François Poilly, frères. Ce dernier surtout a rendu supérieurement son *Mai* qui est à N.-D.

Tous les gens de goût de notre ville applaudissent, monsieur, au bel éloge que vous faites (*Dict.*, tom. I, page 484) du sublime tableau de Saint Benoît mourant, par M. Deshayes; mais ils souhaiteroient que vous eussiez ajouté qu'il avoit été peint pour les religieux bénédictins d'Orléans, et qu'il est placé dans leur église. C'est aux sollicitations de M. des Friches, notre concitoyen, si distingué par ses talens supérieurs pour le dessin et par son zèle pour les arts, que l'on doit ce chef-d'œuvre.

Je remarque à l'article de *Dolet* (*Dict.*, tom. I, page 504) une légère inadvertance. Il s'agit du nom de la mère de cet imprimeur, dont la fin fut si funeste. Elle se nommoit Cureau, et non Careau, comme vous l'appelez.

Vous avez passé sous silence un de ses confrères, et son compatriote, qui s'est distingué à Paris dans le dernier siècle : c'est *Damien Foucault*, gendre de Pierre Rocolet, et qui lui succéda dans son imprimerie et dans sa qualité d'imprimeur du Roi. *L'histoire bysantine*, et celle *de l'Église*, traduites sur les originaux grecs, par le président Cousin, l'une in-8° et l'autre en 6 volumes in-4°, ainsi que bien d'autres livres estimables, sont sortis de ses presses et leur font honneur.

Ici se présentent plusieurs artistes de tous les genres, nés à Orléans, et que je cherche en vain dans votre ouvrage.

1° *Jacques Gervaise*, peintre de l'Académie, dont on voit plusieurs morceaux au palais des Tuileries, et qui mourut à Paris, le 30 octobre 1670, âgé de 50 ans.

2° *N... Hubert*, sculpteur habile, mort à Orléans vers 1670, auquel il n'a manqué, pour jouir de la grande réputation qu'il méritoit, que d'avoir habité la capitale; mais sa modestie, son désintéressement et son attachement à sa patrie le retinrent toute sa vie à Orléans, Il refusa même de travailler aux embellissemens de Versailles, où M. Colbert avoit voulu l'attirer. Parmi le grand nombre d'ouvrages dont il a orné les églises et les édifices publics d'Orléan, son distingue les figures en pierre des douze Apôtres, placées dans des niches, dans l'église des religieuses de la Visitation Sainte-Marie. On prétend qu'il ne fit que les ébaucher, parce qu'on ne voulut pas lui en donner le prix qu'il en demandoit, ce qui n'empêche point qu'elles ne soient fort belles, bien variées pour les attitudes et pour les airs de tête, qui sont d'un beau caractère et d'une expression noble et sçavante. On admire aussi, dans l'église de Recouvrance, les quatre Pères de l'Église, d'après les dessins du cavalier Bernin, la sainte Vierge, saint Joseph, et un groupe d'anges : ces ouvrages sont d'une belle exécution; les caractères de tête surtout y sont admirables et d'un choix épuré.

3° *Gabriel Buquier*, graveur assez connu, né le 7 mai 1695. Dès son enfance, il donna des indices de son goût pour le dessin; ses parens, sans s'occuper des dispositions qu'il montroit, le mirent au collége pour y faire ses études, qu'il quitta bientôt.

On le vit embrasser successivement plusieurs états que son inconstance naturelle ou plutôt l'attrait qui l'entraînoit vers les arts lui faisoit abandonner. Il passoit une partie du temps à dessiner, mais sans principes et d'après de mauvais modèles. Enfin, il quitta sa patrie pour aller se fixer à Paris, où il s'établit marchand d'estampes; là il cultiva son goût naturel. Un peintre à qui il avoit fait voir les Caractères des passions, copiés à la plume d'après Seb. Le Clerc, lui conseilla de graver à l'eau-forte. Notre artiste ignoroit les premiers élémens de cet art. Il s'adressa à Benoît Audran, qui voulut bien lui enseigner à vernir une planche et à la faire mordre à l'eau-forte. Il commença par la Vie de J.-C., qu'il grava d'après des dessins de Gillot. Cet essai fit bien augurer de ses talens; on l'encouragea à continuer. Il lui arriva dans ce tems une avanture assez fâcheuse. On le soupçonna d'avoir gravé une estampe satyrique contre les jésuites, et qui couroit alors tout Paris. Cette société puissante intéressa le magistrat dans cette affaire. On descendit chez Buquier, où l'on fit les perquisitions les plus exactes. Elles furent inutiles. Il fut cependant obligé de s'absenter pour quelque tems, et passa en Angleterre, où il fit la découverte de tous les dessins originaux du célèbre Le Clerc, qu'un marchand anglois avoit achetés à la mort de cet artiste. Buquier voulut rendre à sa patrie une collection aussi précieuse. Il en fit l'acquisition, et rapporta en France ce trésor de dessins; ce fut là le fondement de son cabinet, devenu depuis célèbre, et qu'il n'a cessé d'enrichir de dessins originaux et d'estampes rares de toutes les écoles, jusqu'à sa mort, arrivée à Paris le 11 juin 1772. Le genre de gravure de Buquier est l'ornement, dans lequel il a excellé. N'ayant point de principes sûrs pour la figure, il y renonça de bonne heure. On estime beaucoup les ornemens, surtout dans le goût chinois, qu'il a composés et gravés. L'œuvre de cet artiste est très-considérable, et monte à près de 3,000 planches. Il a gravé d'après Watteau, Lajoue, Bouchardon, Boucher, Gillot, etc. On lui doit tout l'œuvre de MM. Oppenord, architecte de Mgr. le duc d'Orléans, et Meyssonnier, dessinateur du cabinet du Roi. Buquier avoit été marié, et il a laissé plusieurs enfants.

4° *François Lasseré*, religieux capucin, plus connu sous le nom du P. *Chevalier d'Orléans*, mécanicien, mort en 1697. Il a beaucoup contribué à perfectionner les découvertes du P. Rheira, son confrère, sur l'optique. Il était aussi très habile dans la fabrique des instruments astronomiques. On a de lui quelques ouvrages imprimés.

5° N... *Lefevre* vivoit au commencement de ce siècle. Il a bâti à Orléans l'église des Carmes déchaussés, sur le modèle de celle du Noviciat des jésuites, rue Pot de fer, à Paris. La façade de l'hôtel de Sennecterre, dans cette capitale, est de lui; mais ce qui a le plus contribué à le faire connoître, c'est l'invention du secret de faire des ancres de plusieurs verges de fer battues ensemble, dont on lui est redevable. Par ce moyen ingénieux, une ancre ne casse presque jamais, ce qui est de la plus grande utilité pour la marine, et fort commode pour les vaisseaux, qu'on ne surcharge plus d'ancres, comme on faisoit autrefois, et dans lesquels on n'en embarque que ce qu'il en faut pour le service de la manœuvre.

---

## SUITE DE LA LETTRE.

(*Juin* 1777 *même tome page* 507.)

Je continue, monsieur, mes remarques, votre livre à la main. Ce n'est point *de l'Aulne* (Dict., tome II, page 15) qu'il faut écrire, mais *de l'Osnes*.

*Masson*, cet artiste célèbre à qui vous rendez si bien la justice qu'il mérite, est mort le 30 mai 1700, âgé de 64 ans, suivant les manuscrits que j'ai cités plus haut, et non en 1702, comme vous le dites (ibid., pag. 98-99). Une anecdote, à mon avis, n'eût pas été déplacée dans l'excellent article que vous avez consacré à la mémoire de ce graveur inimitable, c'est qu'on assure qu'il s'étoit fait une manière de graver particulière : elle consistoit à tenir sa main droite, dont il manioit le burin, fixe et im-

mobile, tandis qu'il faisoit agir la planche avec la main gauche, suivant le sens que la taille exigeoit, à la différence des autres graveurs, chez lesquels c'est la main qui agit sur la planche, et qui conduit le burin selon la forme du trait qu'ils veulent y exprimer.

La lettre M offre plusieurs omissions. Je vais tâcher de les réparer.

1° *Jean Mesnier*, peintre, né à Blois en 1600. Il apprit sous son père les premiers élémens du dessin, et ses progrès dans cet art lui acquirent les bonnes grâces de Marie de Médicis, qui lui accorda une pension pour continuer ses études en Italie. Il demeura cinq ans à Rome, et prit des leçons du célèbre Poussin. De retour en France, Mesnier essuya plusieurs disgrâces qui dérangèrent sa fortune; après avoir orné de ses ouvrages le palais de Léonor d'Estampes, évêque de Chartres, qui, sur sa réputation, l'avait attiré auprès de lui, ce peintre se retira dans sa patrie et s'y fixa. On y admire, dans l'église des Capucins, un beau tableau de sa main, qui représente J. C. descendu de la croix. C'est à cet artiste qu'on est redevable de la Sainte Famille de Raphaël, qui était reléguée dans un garde-meuble du château de Blois, et dont il fit connaître le mérite, qu'on ignoroit. La fortune de Mesnier était très médiocre. La modicité du prix qu'il mettoit à ses tableaux ne contribua pas peu à la rendre telle; et lorsqu'on lui en faisoit reproche, il répondoit qu'*il n'avoit jamais eu assez de bien pour acheter de la réputation.* Il mourut à Blois, en 1650, dans un âge assez peu avancé.

2° *Marc Mitoufflet* dit *Thomin*, mécanicien, né en 1708, à Toury en Beauce. Il se destina d'abord à l'état ecclésiastique, et reçut la tonsure en 1727, des mains de M. Fleuriau d'Armenonville, évêque d'Orléans, qui le nomma professeur d'humanités à son petit séminaire de Meung-sur-Loire. Quelques contradictions que les supérieurs de celui d'Orléans lui firent essuyer, le dégoûtèrent de cette place, qu'il quitta. Il alla à Paris, où ayant pris le nom de *Thomin*, il fut chargé de l'éducation d'un enfant dont le père demeurait dans une maison qu'occupait, en partie, un marchand lunettier. Thomin prit du goût pour cet art. La na-

ture, qui l'avoit formé pour la mécanique, décida de son état. Il renonça à toute autre occupation, et se livra entièrement à la profession du lunettier, avec lequel il passa un brevet d'apprentissage. Il travailla avec tant d'application, qu'après deux ans d'une étude constante, son maître lui remit son brevet, quoique le terme ne fût pas expiré. Thomin se fit recevoir maître miroitier-lunettier; mais sa pratique ne répondoit pas aux connoissances théoriques qu'il s'était procurées sur son art. Un habile artiste anglois, avec lequel il lia amitié, le fit atteindre au point de perfection qu'il désiroit. Sa réputation se répandit dans Paris; et ce qui contribua à l'augmenter, ce fut le désintéressement qu'il mettoit dans la vente de ses ouvrages. M. le chancelier d'Aguesseau, parvenu à un âge avancé, ne voyoit point avec les lunettes des meilleurs maîtres. Thomin trouva le moyen de lui en donner qui lui fussent propres. Dès cet instant, la fortune et les honneurs vinrent le chercher. Il fut successivement agréé en qualité de client de l'Académie royale des sciences, et reçu ingénieur en optique de la Société des arts. Dans le même temps, en 1748, la feue reine eut besoin de son secours, et fut si satisfaite de lui, qu'elle le choisit pour son opticien. Le roi de Pologne, duc de Lorraine, lui donna aussi sa confiance. Le travail assidu auquel Thomin s'étoit livré avoit dérangé sa santé. Il menoit depuis plusieurs années une vie languissante, lorsqu'il mourut le 27 septembre 1753, âgé seulement de 45 ans. Il a fait imprimer quelques ouvrages sur son art, qui ont été bien reçus. Cet artiste avoit été marié deux fois.

3° N... *Mondori*, le plus célèbre comédien de son tems, né à Orléans, vivoit sous Louis XIII. Le véritable goût de la déclamation étoit encore ignoré. On brilloit au théâtre par un jeu forcé, des éclats de voix ridicules, des efforts violens de poumon : c'étoit tout le mérite des grands acteurs tragiques d'alors. Il paroît que Mondori, qui tenoit parmi eux le premier rang, avoit outré ces défauts. Il mourut en exprimant d'une manière exagérée, sans doute, les fureurs d'Hérode, dans la tragédie de *Marianne*, par Tristan.

4° *Jean-Baptiste Morin*, musicien, né à Orléans, le 3 février

1677. Son père, qui étoit tisserand, le plaça, en qualité d'enfant de chœur, dans l'église collégiale de Saint-Aignan, de cette ville. Il fit à cette école les plus grands progrès dans la musique, qui lui procurèrent, par la suite, une entrée chez madame l'abbesse de Chelles, fille de Philippe, duc d'Orléans, régent du royaume. Ce prince lui-même, bon connoisseur, et que ses talens variés mettoient à portée d'apprécier le mérite en tout genre, lui donna des marques de son estime, le gratifia d'une place de frère servant dans l'ordre de Saint-Lazare, et lui fit obtenir une pension de 1,500 liv. sur l'archevêché de Rouen. Morin étoit devenu maître de musique de la chambre et de la chapelle de la princesse qui se l'étoit d'abord attaché : elle l'honora de sa confiance, et lui écrivit souvent avec familiarité. Ce musicien mourut à Paris, le 27 avril 1745. On a de lui plusieurs morceaux de musique, tant instrumentale que vocale, qu'il fit graver avec privilége.

5° *Jean Moyreau*, graveur, né à Orléans, le 16 janvier 1690. Son goût pour le dessin se montra dès l'âge le plus tendre. Les contradictions d'un père qui vouloit le faire marchand de toile, comme lui, ne firent qu'irriter le penchant le plus vif, secondé par les plus heureuses dispositions, dans ce jeune homme né pour les arts. Le hazard lui fournit l'occasion de les cultiver avec l'agrément de sa famille. Il avoit fait, à ses momens perdus, un dessin à la plume de la Conversion de saint Paul, qui mérita l'attention et l'applaudissement des connoisseurs. Ce dessin, après avoir passé dans plusieurs mains, parvint jusqu'à M. le cardinal de Tournon, retenu à Orléans par des ordres supérieurs. Cette Éminence en fut si satisfaite, qu'elle se déclara dès lors la protectrice du jeune dessinateur. Moyreau, appelé auprès du cardinal, en reçut un accueil favorable ; pendant cette audience, il donna une preuve de son goût décidé pour le dessin. Il parut moins occupé des bontés de M. de Tournon, que d'un Christ gravé, sur lequel il fixoit attentivement les yeux, et qu'il demanda permission de copier, ce qu'on lui accorda. Satisfait de son ouvrage, le jeune homme osa le substituer à l'original qu'il présenta comme sa copie : tout le monde y fut trompé; mais

Moyreau découvrit sa supercherie, qui lui valut les plus grands éloges. Dès ce moment, il fut décidé qu'il accompagneroit Son Éminence à son voyage de Rome, pour être placé dans la fameuse école de cette ville. La disgrâce de M. de Tournon relégué dans les Pays-Bas, arrêta l'exécution d'un projet si avantageux à notre artiste. M. Fleuriau, évêque d'Orléans, à qui le cardinal l'avoit recommandé, voulut l'en dédommager; il le mit sous la conduite de Boullongne, qui était venu à Orléans pour y peindre la galerie du palais épiscopal. Les leçons que Moyreau reçut de ce peintre furent en petit nombre. Boullongne était vieux; il aimoit la compagnie de son élève, et lui faisoit passer une partie du jour dans son carrosse à la promenade. Les succès de Moyreau dans la peinture, qu'il cultiva jusqu'à la mort de son maître, furent médiocres. Il le sentit, y renonça, et s'occupa entièrement de la gravure. Après quelques légers essais dans la partie, il s'établit à Paris, où il acquit bientôt une réputation brillante. Il s'étoit fait une manière à lui, qu'il ne tenoit de personne, et qu'il lui auroit été difficile de communiquer. Ses talens lui méritèrent l'honneur d'être admis à l'Académie de peinture, où il fut reçu en 1736 avec distinction. Moyreau ne songea à se marier qu'à l'âge de 50 ans, et il épousa la fille de M. Benevault, peintre de portrait de la cour de France, et depuis de celle de Vienne. Il n'eut de ce mariage que deux filles. Cet artiste mourut subitement en 1762, regretté de ses compatriotes, et des étrangers que sa réputation attiroit en foule chez lui. Assidu à son travail, il ne l'interrompoit que pour satisfaire aux devoirs de la religion, et veiller aux affaires de sa famille. On admire dans ses estampes l'art avec lequel il rend surtout le velouté du tableau, et principalement ceux de Wouvermans, auquel il s'étoit attaché de préférence. Il a aussi gravé d'après plusieurs peintres tant de l'école française que de celles d'Italie et de Flandres. Son œuvre est considérable.

Vous ignoriez, sans doute, monsieur, que les *Perelle* (Dict., tome II, page 283), *Gabriel*, père, *Adam* et *Nicolas*, ses fils, étoient nés à Orléans. Vous auriez pu ajouter au sujet de Gabriel qu'un morceau de lui, fort estimé, est un grand paysage en large,

représentant l'Adoration des rois, où il y a un pont dont l'ombre fait le trait du compas. Cette estampe est fort rare. Pourquoi ne pas dire aussi un mot sur N... *Perelle*, frère aîné de Gabriel, né également à Orléans?

Ce peintre n'est point à mépriser. Il fut élève de Simon Vouet. On voit quelques-uns de ses ouvrages dans cette ville, aux Grands Carmes, et dans l'église paroissiale de Sainte-Catherine. Il s'est appliqué à l'histoire et au paysage avec quelque succès.

Vous dites à l'article de *Petitot* (Dict., tome II, page 296), d'après M. d'Argenville, que cet artiste célèbre es t l'inventeur et le Raphaël de la peinture en émail. Je conviens avec vous de la supériorité de son talent dans ce genre; mais est-il bien vrai qu'il en soit l'inventeur? Il passe pour constant que cet art fut trouvé en 1632, par *Jean Touteu*, orfévre à Châteaudun, qui communiqua son secret à N... *Morlière*, né à Orléans et mort à Blois. Celui-ci y fit ses plus grands progrès, et s'acquit beaucoup de réputation. Il peignoit principalement sur des bagues et sur des boîtes de montre.

Vous n'avez point donné l'article de *Noël Quillerier*, peintre, né à Orléans et mort à Paris en 1669, à l'âge de 75 ans. On voit de ses ouvrages dans un cabinet des Tuileries. Les circonstances de sa vie sont d'ailleurs peu connues.

La ville d'Orléans revendique *Nicolas Robert*, ce peintre fameux en miniature, que vous faites (ibid., pag. 458 et p. 616) natif de Langres, ainsi que *Thevenard*, dont vous oubliez d'indiquer la patrie.

On peut, sans doute, conjecturer que *Charles Simonneau* annonça dès l'âge le plus tendre, comme vous l'avancez (ibid., p. 563), un goût décidé pour les beaux-arts; mais ses parents ne le destinoient pas à cette profession; ils lui avoient choisi celle des armes, à laquelle Simonneau fut obligé de renoncer, parce qu'il se cassa une jambe à la chasse. Ce ne fut qu'après cet accident qu'il alla à Paris prendre des leçons de Noël Coypel.

Enfin, monsieur, N... *Vignon*, peintre de quelque réputation, originaire de Châtillon-sur-Loing, et de qui l'on voit un fort beau tableau, représentant le Martyre de sainte Potentiane, dans

cette petite ville du Gâtinois-Orléanois, pouvoit peut-être entrer dans la liste des peintres auxquels vous avez donné place dans votre Dictionnaire.

Je terminerai ici mes remarques. Je me lasse d'abuser de votre complaisance et de celle du public dont vous avez si bien mérité par votre ouvrage. Il peut, entre des mains exercées comme les vôtres, devenir susceptible des plus heureuses corrections et des additions les plus intéressantes. Je me joins à tous les amateurs pour vous prier de donner au plutôt un supplément que la manière dont vous avez traité votre Dictionnaire fait désirer avec impatience. Je me croirois fort heureux si vous vouliez bien faire quelque usage de mes remarques; elles ne pourront que gagner sous votre plume.

N'ayant l'honneur de vous connoître que par votre livre, j'ai pris le parti de vous adresser ma lettre par la voie du *Journal encyclopédique*.

J'ai l'honneur d'être, etc.

BEAUVAIS DE PRÉAU.

A Orléans, le 10 mai 1777.

---

## SECONDE LETTRE

*à l'abbé de Fontenay pour servir de supplément à son* DICTIONNAIRE DES ARTISTES.

Je ne m'étois proposé, monsieur, dans ma première lettre, de vous faire part de mes remarques que sur les seuls artistes de la province de l'Orléanois. Je m'écarterai un peu de ce plan dans celle-ci. En lisant les différents articles de votre Dictionnaire, j'ai noté quelques erreurs qui m'ont frappé au premier coup d'œil. Il en est d'autres des ceux qui font le sujet de ma lettre précédente qui m'avoient échappé, et qu'une seconde lecture m'a fait appercevoir. J'ai cru que vous ne me sçauriés pas mauvais gré de vous les mettre sous les yeux. Ce n'est cependant point sans quelque méfiance que je hazarde ces nouvelles

corrections. J'ai pu me tromper comme vous. Quoi qu'il en soit, monsieur, c'est toujours le même esprit qui m'anime ; je ne cherche qu'à m'éclairer.

Vous faites un double emploi (*Dict. des Artistes*, t. I, p. 47; t. II, p. 6) des mots *Allouette* et *Lallouette*. Ce n'est qu'une même personne. Je crois qu'il convient de retrancher le premier article, comme étant très-imparfait, pour s'en tenir au second, qui est beaucoup plus exact et bien mieux détaillé.

Vous dites (t. I, p. 271) que ce fut après la mort du Primatice que Bunel fut chargé, de la part du roi, d'ouvrages considérables. Ce dernier peintre, né en 1558, n'avoit que 12 ans lorsque le premier mourut en 1570, sous Charles IX. Bunel ne fut employé que par Henri IV. L'intervalle est trop considérable pour se servir des expressions que vous adoptez.

C'est *Jean de Langeac*, et non Langiac (Dict., t. I, p. 505, 506 et 731) que s'appelloit l'ambassadeur de France à Venise dont *Dolet* fut secrétaire. Cet imprimeur commença à exercer son art en 1538, et non 1528. En citant les imprimeurs qui se sont distingués dans leur profession, vous placez le même Dolet parmi ceux qui l'ont exercée à Paris; il est cependant certain qu'il n'a jamais imprimé dans la capitale, mais à Lyon, où il se fixa à l'époque que je viens d'indiquer.

Vous avez répété deux fois (*ib.*, p. 606 et 642), en vous copiant mot à mot, l'article *François de Giorgio.*

Relisez au mot *Horlogerie* (*ib.*, pag. 711 et 715) tout ce que vous avez écrit sur la date de l'invention des horloges ou montres portatives, et comparez-le avec ce que vous dites de *Robert Hook :* vous verrez combien vous paroissez peu d'accord avec vous-même. Cet artiste *inventa*, selon vous, *des montres de poche, qu'il porta presque jusqu'à la perfection où elles sont aujourd'hui. Avant lui*, continuez-vous, *on ne connoissoit que les horloges et les pendules.* Qui ne croiroit que l'invention des montres ne date que depuis le mécanicien anglois? Cependant, et c'est vous-même qui allez parler, *il paroît qu'elle précéda le milieu du* XVI^e^ *siècle; car l'histoire rapporte qu'on présenta une montre à Charles V. M. Derham dit avoir vu celle qui appartenoit à Henri VIII, roi d'Angleterre, qui alloit pendant une semaine.... Il s'en trouve*

*de ce tems-là* (sous Charles IX et Henri III, rois de France).... *de toutes grandeurs, petites, plattes... dans des bagues.* Daignez éclaircir ce problème historique.

Il me semble qu'il y a la même opposition entre ce que vous avancez (Dict., t. II, p. 54 et 129) au mot *Madeono*, que ce fut cet architecte qui changea la forme de la croix grecque (de l'église de St-Pierre de Rome) en celle d'une croix latine, ce qui donna lieu à une foule de défauts, sur lesquels vous vous étendez avec raison, et ce que vous assurez plus loin de *Michel-Ange Buonaroti*, qu'il réforma le plan de la même église qui étoit en croix grecque, pour lui donner la forme d'une croix latine.

Le religieux minime, élève du père Maignan, que vous appellez (*ib.*, p. 59) *Pulmier*, se nommoit *Plumier*. Il est connu principalement par son *Art de tourner*, ouvrage curieux et estimé.

Vous n'entrez sûrement à l'article *Nigetti* (*ib.*, p. 204), dans un long détail sur la troisième sacristie de l'église de St-Laurent de Florence, que parce que cet architecte y eut quelque part; autrement, ce que vous dites de cet édifice paraîtroit absolument hors d'œuvre et déplacé. Cependant vous ne marquez point si *Nigetti* y a travaillé, ce qui semble jeter du louche sur cet article.

Ce ne fut point à *Patisson* (*ib.*, p. 271) que s'adressa le président de Thou, pour faire imprimer la première partie de son histoire. Cet artiste célèbre étoit mort dans l'an 1600, comme il paroît dans une lettre de Casaubon, rapportée par M. de la Monnoye dans ses notes sur Baillet. C'est la veuve de Patisson qui imprima l'ouvrage de M. de Thou. Cette édition est devenue rare. Elle était recherchée avant la dernière de Londres.

Il faut bien distinguer le P. *Mariana*, jésuite espagnol, de Louis Turquel de *Mayarna*, Genevois, dont vous paraissez ne faire qu'un même personnage au mot *Schwartz* (t. II, p. 543). Ils ont, à la vérité, écrit l'un et l'autre l'histoire d'Espagne; mais celle du premier jouit encore de toute sa réputation, tandis que la seconde est totalement oubliée.

L'abbaye de Beaugenci, qui possédait un nommé Jean à la

fin du XII[e] siècle, n'est point dans la Touraine(*ib.*, p. 578), mais dans l'Orléanois propre. Elle est située dans la petite ville de ce nom, sur la Loire, entre Orléans et Blois.

Je ne suis point entré dans le détail particulier des vies des artistes étrangers à ma province. Je le disois dans ma première lettre : mes occupations ne m'ont permis de faire souvent que des recherches de pure curiosité, et peu approfondies, suffisantes néanmoins pour satisfaire mon goût pour tout ce qui concerne les arts. Je ne vous citerai qu'une omission : c'est celle de *M. Cartaud*, habile architecte, qui sûrement n'auroit point été déplacé parmi ses confrères dont vous avez donné des notices.

J'ai l'honneur d'être, etc.

BEAUVAIS DE PRÉAU.

P. S. Il m'est échappé deux erreurs dans ma lettre précédente : la première, à l'article de *Mosnier*, peintre de Blois, que j'ai mal à propos écrit *Mesnier* ; et la seconde, à celui de *Vignon* ; le tableau de sainte Potentiane que l'on voit à Châtillon-sur-Loing, n'est pas de lui ; il est beaucoup plus ancien que ce peintre ; mais il y a peint une belle Transfiguration de N. S. J. C.

A Orléans, le 20 juin 1777.

## CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Statue de l'Impératrice Joséphine. — Travaux de restauration à Notre-Dame et à la basilique de Saint-Denis. — Nouvelle église de Saint-Laurent, à Paris. — Travaux de peinture et de sculpture à exécuter à l'Opéra. — Anciens billets de mort. — Composition de Rubens trouvée à Cassel. — Simon Guillebaut. — Statues à ériger. — Monument de Catherine II. — Vente du cabinet de Nadar. — Vente des tableaux de Troyon. — Une société pour le développement des beaux-arts, à Londres. — Nécrologie.

---

*** M. Vital Dubray, statuaire, vient de mettre la dernière main à la statue de l'impératrice Joséphine, qui doit être prochainement inaugurée sur la place récemment ouverte en face du pont de l'Alma, entre le Cours-la-Reine et le quai de Billy.

Cette statue est en marbre blanc, de grandeur naturelle; le monument, y compris le piédestal, aura une hauteur totale de 3 mètres 50 centimètres.

*** Les membres du cercle de l'Union artistique ont offert un dîner à leur nouveau président, M. le comte de Nieuwerkerke, le jour de son installation.

Le prédécesseur de M. de Nieuwerkerke à la présidence du Cercle, était M. le prince Poniatowski.

*** L'achèvement de la restauration de Notre-Dame se complète, avec une rigoureuse exactitude, sous les yeux du savant architecte M. Viollet-le Duc. Toutes les chapelles sont ornées de peintures murales qui varient de dessins et de couleurs, mais qui offrent le même caractère; elles ont chacune un autel en pierre, surmonté de la statue du saint auquel la chapelle est dédiée. Ces autels sont ornés d'un crucifix, de quatre chandeliers et de deux appliques, en bronze doré, différents dans chaque chapelle, mais tous dans le style du quatorzième siècle. On va placer les grandes portes du portail du Nord.

Quand le nouveau parvis aura son périmètre dégagé, on érigera au centre une belle colonne milliaire, pour remplacer celle qui existait jadis.

C'est de cet endroit que partent toutes les routes impériales qui rayonnent de Paris jusqu'aux extrémités de l'empire, et c'est de là que sont mesurées leurs longueurs kilométriques.

⁂ La restauration de la basilique de Saint-Denis, sous la direction de M. Viollet-le-Duc, continue sans relâche.

Les travaux à exécuter dans cette vieille église sont de deux sortes : travaux de consolidation et travaux destinés à rendre au monument son cachet du treizième siècle. Les travées du bas-côté de droite, qu'on a fermées par des châssis vitrés pour faire ce qu'on nomme le chœur d'hiver, seront supprimées, ainsi que le chœur d'hiver, et les travées seront reconstituées en autant de chapelles, qui feront pendant à celles de gauche. La petite sacristie qui se trouve à la suite, et dont la porte, d'un gothique douteux, date des premières années de notre siècle, sera également supprimée et transformée en chapelle.

La grande sacristie, œuvre du premier Empire, sera refaite dans le même style que la basilique.

Dans la nef, on refait la voûte, qui sera peinte et fleuronnée comme au temps de Philippe le Hardi, et l'on abaisse jusqu'au delà du transept le sol du chœur, qu'on avait exhaussé aux dépens des piliers, dont cet exhaussement détruisait les proportions.

Aux bas-côtés du chœur seront replacés, dans leur ordre primitif, les tombeaux de Dagobert I^er^, de Louis XII, de François I^er^ et de Henri II. Le tombeau de Dagobert est seul terminé ; il est à droite du maître-autel et il aura pour pendant, du côté gauche, celui de Napoléon I^er^, dont le cœur seulement restera aux Invalides.

Le maître-autel est reconstruit dans le style gothique du treizième siècle.

La chapelle qui est à droite de la sacristie est aussi l'objet d'une restauration totale. C'est là qu'étaient inhumés Charles V et Charles VI, et c'est là qu'on déposa, le 1^er^ octobre 1435, le cercueil d'Isabeau de Bavière que venaient d'apporter un batelier du port Saint-Landry et deux domestiques de la feue reine.

Les ouvriers employés aux travaux de consolidation à quelques pas de cette chapelle ont découvert, il y a quelque temps, un cercueil en plomb d'un riche travail, qu'on suppose être celui du connétable du Guesclin.

La restauration intérieure de l'édifice se complète par le remplacement des vitraux modernes, qui, placés là il y a vingt ou trente ans, ne répondent plus aux progrès accomplis depuis lors dans l'art du verrier.

On reconstruira aussi le portail et les deux tours, dont une seule est encore debout.

Le sol de l'église devant être abaissé jusque sous le porche, au niveau

de la première marche, il serait question d'abaisser aussi le sol de la place pour donner plus de relief au monument.

*** La nouvelle façade de l'église Saint-Laurent, qui s'élève au point de jonction des boulevards de Magenta et de Strasbourg, sera prochainement terminée, sous l'habile direction de M. Constant-Dufeux, architecte du gouvernement. Elle se compose d'un avant-corps percé d'une grande porte ogivale et dont les deux côtés portent légèrement en retraite de nombreux clochetons. La porte du milieu est surmontée d'une fenêtre, également en ogive, au-dessus de laquelle se trouve le pignon, où sera placée la statue de saint Laurent, le patron de cette paroisse, dont l'exécution a été confiée à M. J. Du Seigneur. Derrière le pignon, s'élance dans l'air une flèche d'une légèreté et d'une élégance remarquables. Le tout produit un excellent effet.

*** Liste des travaux de peinture et de sculpture pour la décoration du nouvel Opéra, qui malheureusement ne sera pas terminé pour l'exposition de 1867 :

*Peinture.* — Grand foyer public : M. Baudry.

Voussure : 10 tableaux de 5 mètres sur 4, et 2 tableaux de 8 mètres sur 6.

Dessus de porte : 10 panneaux ovales de 2 mètres sur 1m60.

Salon à droite du foyer : M. Barrias.

Un plafond ovale de 6 mètres sur 4.

Un tympan de 7 mètres sur 1m50.

Deux tympans semi-elliptiques de 2m50 sur 1m50.

Salon à gauche du foyer : M. Delaunay.

Même emplacement que pour le précédent.

Voûte du grand escalier : M. Pils.

Quatre grands compartiments de chacun 10 mètres sur 5.

Coupole de la salle : M. Lenepveu.

Grande frise de 10 mètres développée sur 5 mètres.

Foyer de la danse : M. Boulanger.

Une voussure de 10 mètres sur 2.

Quatre tableaux de 5 mètres sur 1m50.

Vingt médailles de 0m80 sur 0m75.

*Sculpture.* — Pignon de la scène : M. Millet.

Groupe de trois personnages de 5m20 de hauteur en cuivre repoussé.

Pignons des côtés latéraux : M. Lequesne.

2 groupes comprenant chacun 1 figure et 1 cheval, de 5 mètres de hauteur, en cuivre repoussé.

*Façade principale.* — Groupes surmontant l'attique : M. Gumery.

2 groupes de 8 personnages, de 5m20 de hauteur, en cuivre repoussé.

Groupes dans la hauteur de l'attique : M. Maillet.

4 groupes de 2 figures et un enfant, chacun de 2m20, en pierre de Conflans.

Fronton à droite : M. Gruyère.

2 figures et accessoires en pierre dure, chacune de 9m20 sur 2.

Fronton à gauche : M. Petit.

2 figures, même pierre, même dimension.

4 groupes de 3 personnages, de 2m60, en pierre de l'Échaillon, pour le bas de la façade : MM. Guillaume, Carpaux, Jouffroy, Perraud.

*Façade latérale de gauche.* — 2 cariatides en pierre dure de 3m90, au pavillon de l'empereur : MM. Moreau et Elias Robert.

Un fronton banc royal de 3 mètres sur 1m50, au pavillon de l'Empereur : M. Travaux.

Un fronton semblable : M. Pollet.

Un fronton à l'extrémité de la façade : M. Ottin.

Un autre fronton semblable : M. Cabet.

*Façade latérale de droite.* — Un fronton banc royal de 8 mètres sur 1m50, au pavillon de la descente à couvert : M. Sobre.

Un fronton semblable : M. Truphème.

Fronton banc royal de 8 mètres sur 1m50, à l'extrémité de la façade : M. Girard.

Un fronton semblable : M. Manglier.

Grand escalier : 2 cariatides en marbre, de 2m70 : M. Thomas.

Loge impériale, dans la salle : 2 cariatides de 2m50, en marbre : M. Crauck.

Loge opposée : 2 cariatides de 2m50, en marbre : M. Lepère.

*** Nous avons trouvé deux anciens billets de mort qui ont pour nous la valeur historique des actes de l'état civil et qui se rapportent à un sculpteur et à un peintre français du XVIIIe siècle ; les voici :

« Vous êtes prié d'assister au convoy et enterrement de damoiselle Jeanne Delaistre, veuve de M. de Lapierre, sculpteur ordinaire du Roy, décédée en sa maison rue des Anglois, qui se fera le mardy 30 may 1719, à sept heures du soir, en l'église de Saint-Severin, sa paroisse, où elle sera inhumée. Messieurs s'y trouveront s'il leur plaist.

« De la part de M. de Lapierre, son fils, architecte et maistre maçon, et de M. Baudouin Greffier. »

« Vous estes priez d'assister au convoy et enterrement de damoiselle Anne Dumant, veuve de M. Josse Tristan, peintre, ancien recteur de l'Académie de Saint Luc, entrepreneur dans les bâtiments du Roy, ancien administrateur de la confrérie du Saint-Sacrement de l'église de S. Roch et bourgeois de Paris, décédée en sa maison rue du Roule, qui se fera ce

jourd'huy lundy 29e mars 1723, à six heures du soir, en l'église de S. Germain-l'Auxerrois, sa paroisse, où elle sera inhumée.

« Et aux messes qui se diront le mercredi septième avril 1723 en l'église des dames religieuses du Très-Saint-Sacrement, rue Cassette, fauxbourg S. Germain, depuis 7 heures du matin jusqu'à midy. Messieurs et mesdames s'y trouveront s'il leur plaist. »

*** Une curieuse petite notice sur le culte et l'histoire de sainte Geneviève vient de paraître. M. l'abbé Zacharie Bédonet nous donne, dans cette notice, une histoire très-détaillée des différents monuments élevés en l'honneur de la sainte patronne de Paris. En tête de l'ouvrage, une gravure, qui reproduit la statue si belle et si simple à la fois de sainte Geneviève, est due au talent de M. Leharivel-Durocher.

*** La livraison 456e de l'*Histoire des peintres*, publiée par la librairie Renouard, contient la biographie de Battista Zelotti, avec cinq gravures d'après ce maître de l'école vénitienne. Le bel ouvrage de M. Charles Blanc marche à grands pas vers son achèvement, et son succès s'augmente encore tous les jours.

*** On lit dans le *Journal des Sciences et des Beaux-Arts*, dédié à monseigneur le comte d'Artois, 1778, t. v, p. 348, une note curieuse sur un dessinateur en écriture :

« Le 30 d'août, le sieur Bernard, ancien maître d'écriture des pages du feu roi Stanislas, a eu l'honneur, sous les auspices de monseigneur le duc de Villequier, de présenter au roi les portraits de Leurs Majestés, dans un genre nouveau : ces deux morceaux, de la hauteur d'environ 3 pieds, sont rendus en traits de plume à main levée, sans aucun calque ni remplissage ; l'effet des ombres et du clair-obscur y est senti d'une manière dont les traits de plume n'avaient pas paru susceptibles jusqu'à présent. Sa Majesté a honoré cet ouvrage de l'accueil le plus flatteur, en le faisant placer dans ses appartements. »

*** Dans une lettre du savant Grosley, de Troyes (*Journal encyclopédique* de 1777, t. II, p. 127), nous trouvons quelques détails sur la collection de Quinot, que nous avons fait connaître aux lecteurs de la *Revue* par une description en vers contemporaine et par une notice de M. de Montaiglon. Il ne faut pas confondre, comme nous l'avions fait nous-mêmes, le poëte Quinault avec le financier amateur Quinot :

« Ce dernier habitoit à Troyes une maison remarquable et par divers morceaux d'ornements exécutés par Girardon lui-même, qui viennent d'être détruits, et par une collection aussi nombreuse que choisie de tableaux et d'histoire naturelle. Par une suite de ses liaisons avec Troyes ,

La Fontaine avoit inséré, dans le *Recueil de Poésies* publié sous son nom en 1671, une *Peinture poétique* des tableaux en miniature de M. Quinot, de la main de Joseph Werner. Cette peinture remplit quatorze pages du 2e vol. de ce recueil. En 1745, le hasard me procura dans la diligence de Lyon la vue d'une partie de ces tableaux entre les mains d'un brocanteur qui alloit leur chercher marchand dans les cours d'Allemagne; ils me parurent exquis et par la composition et par l'exécution. »

∴ La Chalcographie des musées impériaux vient de mettre en vente : *Les gemmes et joyaux de la Couronne.*

Cet ouvrage est la description historique et critique, et la reproduction par la gravure, de la grandeur des originaux, des vases, coupes, aiguières et autres objets, taillés dans le cristal de roche, le lapis, dans les sardoines, les jaspes et les agates, enrichis de montures d'orfévrerie et souvent ornés de pierres fines, qui sont exposés au Louvre dans le Musée des Souverains et dans la galerie d'Apollon. L'ordre chronologique ayant été observé, la reproduction fidèle de cette suite d'œuvres précieuses, exécutées pour nos rois, offre aux artistes les modèles les plus authentiques, depuis Childéric Ier jusqu'au règne de Napoléon.

Ce remarquable ouvrage est publié sous l'habile direction de M. Henry Barbet de Jouy, conservateur du Musée des Souverains et des objets d'art du Moyen-âge et de la Renaissance. Les dessins, gravés à l'eau-forte, sont de M. Jules Jacquemart.

∴ Dans une restauration qu'elle a fait faire de ses tableaux, l'église Notre-Dame, de la petite ville de Cassel (Nord) a eu l'heureuse chance de découvrir une composition originale de Rubens, de 1 mètre 50 centimètres de hauteur, représentant une apparition de la Sainte Vierge à saint François d'Assise.

Ce tableau appartenait, avant 1793, au couvent des Pères Capucins de Cassel. Caché, pendant la Révolution, chez une famille de la localité, il fut plus tard restitué à l'église Notre-Dame, qui en avait ignoré jusqu'à présent la valeur.

∴ Nous publions avec le plus grand plaisir une lettre très-intéressante que nous adresse, de l'abbaye de Solesmes, le savant auteur de la grande *Histoire de l'Eglise du Mans*, à la date du 30 janvier 1866 :

« Monsieur, plusieurs écrivains et la *Revue universelle des Arts* parlent de Simon Guillebaut, peintre du Roi, membre de l'Académie de sculpture et de peinture, et auteur de plusieurs tableaux très estimés. On connaît spécialement, par le récit des historiens, son *Enlèvement des Sabines* qui lui mérita le prix de l'Académie de Rome, et sa *Résurrection du Fils de la veuve de Naïm*, qui se voyait dans la croisée du cloître de l'église Notre-

Dame de Paris, et qui passait pour son chef-d'œuvre, peint en 1691. Avec la date de son admission à l'Académie, voilà à peu près tout ce que nous possédons de renseignements positifs sur cet artiste, que l'on sait d'ailleurs né au Mans.

« Je viens de découvrir, dans un registre de l'ancienne paroisse de Notre-Dame-des-Champs, un document qui pourra ajouter quelques données sur la vie de ce peintre. D'après ce registre, Simon Guillebaut fut inhumé le 11 septembre 1708, dans l'église de Notre-Dame-des Champs, par Simon Le Rouge, prêtre, bachelier en théologie de la faculté de Paris, et Nicolas Emery, curé de Sainte-Gemme-sur-Sarthe. Il était âgé de soixante-douze ans et était né dans la paroisse de Saint-Ouen-sur-les-Fossés dans la ville du Mans.

« On sait d'ailleurs que Simon Guillebaut s'était retiré depuis plusieurs années à Notre-Dame-des-Champs, par amitié pour Etienne Chassevent, docteur en théologie de la faculté de Paris et curé de cette paroisse. Cet ecclésiastique était savant et très-laborieux ; il a beaucoup travaillé à la belle carte du diocèse du Mans, ainsi que je l'ai fait voir dans le sixième volume de l'*Histoire de l'Eglise du Mans*.

« Aujourd'hui, la paroisse de Notre-Dame-des-Champs est réunie à celle de Saint-Jean-d'Assé; l'église n'est plus qu'une chapelle de secours, et l'on n'y voit aucune inscription qui rappelle le souvenir de Simon Guillebaut.

« Agréez, Monsieur, etc.

« PAUL PIOLIN, M. B. »

⁂ La ville de Saint-Tropez (Var) va ériger, sur son quai de débarquement, la statue en bronze du bailli de Suffren. L'exécution de cette statue est confiée à M. Marius Montagne.

⁂ C'est M. Guillaume Bonnet qui a obtenu la majorité des voix dans le concours ouvert à Lyon pour la statue de M. Vaïsse, dernier préfet du Rhône.

⁂ Une statue en marbre, de Victor-Emmanuel, roi d'Italie, a été inaugurée, le dimanche 31 décembre, sous les portiques du palais de Turin. M. Vela, l'auteur de cette statue, avait exposé à Paris, au Salon de 1863, un groupe en marbre, représentant : *L'Italie donnant le baiser de reconnaissance à la France.*

⁂ Le conseil des aldermen de New-York, section des arts et des sciences, a décidé l'érection de deux statues en bronze, en l'honneur de Robert Fulton, l'inventeur des bateaux à vapeur, et de Samuel F.-B. Morse, le célèbre physicien.

Une médaille commémorative en or, de grand module, portant l'effigie d'Abraham Lincoln, gravée et frappée en France aux frais d'une grande

souscription un peu trop politique pour être très-artistique, sera offerte à madame Lincoln, femme du dernier président des États-Unis, le 14 avril 1866, jour anniversaire de la mort de son illustre époux.

⁂ On nous donne les détails curieux que voici sur le monument qui doit être érigé, à Saint-Pétersbourg, à l'impératrice de Russie, Catherine II :

Le projet de ce monument, qui avait été composé par l'académicien Mickechine, obtint une médaille à l'exposition universelle de Londres.

Un nouveau modèle, présenté ensuite par le même artiste, a définitivement obtenu la préférence sur le premier.

Les figures du piédestal sont : à gauche, Derjavine et Mme Daschkoff ; à droite, Betzki et Bezborodko, et, sur la face, Romantzoff, Potemkin et Souvarow.

Toutes ces figures sont d'une remarquable perfection comme portraits et comme vérité caractéristique dans l'expression des traits et dans les poses.

Un terme de trois ans a été fixé pour l'érection du monument, dont le devis s'élève à environ 250,000 roubles, soit plus d'un million.

Toutes les sculptures seront en bronze, les marches et le socle en granit d'un gris rouge, la partie supérieure en pierre grise de Serdopol, et la partie du piédestal ornée de figures en labrador de Kiew.

⁂ La vente des objets d'art et de curiosité composant la collection Nadar avait attiré un grand concours d'amateurs et un public d'élite peu ordinaire, ce qui témoigne du goût incontestable et artistique de celui qui avait su découvrir autant d'objets rares et intéressants.

Voici les articles qui ont été le plus vivement disputés dans la troisième et dernière vacation, laquelle a rapporté seule plus que les deux précédentes ensemble :

Une grande tapisserie de Flandre, à sujet champêtre, d'après Teniers, représentant les *Joueurs de boules*, 1,900 fr. — Deux grands et beaux miroirs de forme ovale à biseaux, dans de très-riches bordures à rinceaux finement sculptés, en bois et dorés, travail italien, 2,600 fr. — Une grande glace carrée, à biseaux, dans un cadre très-riche en bois sculpté et doré, composé de rinceaux finement sculptés et découpés à jour et de figurines d'enfant, 1,080 fr. — Quatre plats en cuivre repoussé, à figures, bustes et ornements de diverses dimensions, 3,240 fr. — *Crucifix androgyne*, sculpté, en bois de chêne, d'une hauteur de 0.82, couronne en tête, non d'épines, mais imitant l'or et les pierreries enchâssées, 500 fr. — Deux grands lustres flamands en bronze à vingt-quatre lumières, 1,300 fr. — Autre lustre flamand en bronze, à seize lumières, 500 francs.

La vacation a été terminée par la mise en vente de plusieurs plats en faïence italienne qui se sont généralement bien vendus.

Le produit total des trois vacations de cette vente n'a pas dépassé néanmoins 26,884 francs.

*** Le lundi 22 janvier 1866, la salle n° 5 de l'Hôtel-Drouot était envahie, bien longtemps avant l'heure fixée, par un public d'amateurs et d'artistes qui venaient se disputer la possession des tableaux, esquisses et dessins laissés par le peintre G. Troyon, mort le 20 mars 1865.

La vente de cette première partie a été fort brillante. Voici les enchères les plus dignes d'être mentionnées :

*Une vache blanche dans un enclos*, la tête baissée et cherchant des brins d'herbe, 12,100 fr. — *Deux chiens*, couplés par une chaîne, flairant une piste dans la plaine au sortir d'un bois, 10,100 fr. — *Deux chiens couplés*, arrêtés sur la lisière d'un bois : l'un est haletant, l'autre tourne le nez au vent, 9,000 fr. — *Deux chiens au bois*, 8,000 fr — *Paysan retenant une vache par sa longe*, 8,000 fr. — *Trois vaches descendant boire à une mare*, 8,400 fr. — *Attelage de bœufs* allant boire à une mare, 7,500 fr. — *Trois vaches au pâturage*, 7,000 fr. — *Vaches couchées* dans une prairie dominant la mer, 6,250 fr. — *Vache blanche* cheminant au milieu d'un troupeau de moutons, 5,500 fr.

Cette vacation, qui se composait de 72 tableaux, a produit cent quatre-vingt-deux mille six cent cinquante francs. Le chiffre total de la vente s'est élevé à plus de 500,000 fr. C'est beaucoup pour des peintures d'animaux, si belles qu'elles soient.

*** Le beau portrait de Voltaire, peint à l'âge de trente-cinq ans par Largillière, vient d'être adjugé, au prix de 6,250 fr., à la vente du marquis de Villette.

Voltaire avait donné ce portrait à Melle de Livry ; plus tard, il témoigna le désir de le reprendre pour l'offrir à sa nièce, Mme de Villette ; Mlle de Livry, qui était devenue Mme de Gouvernet, y consentit. Voltaire emporta donc son portrait et le donna à Mme de Villette, dans la famille de qui cette toile est restée depuis. Il est parlé de ce portrait célèbre dans une note qui figure dans les Œuvres de Voltaire, à la suite de l'épître intitulée : *Les vous et les tu*.

*** M. Ernest Fillonneau, directeur du *Moniteur des Arts*, vient de publier, à la librairie de Mme veuve Jules Renouard, une brochure in-4°, intitulée : *Notes théoriques et pratiques sur les Expositions des Beaux-Arts en province*. Nous recommandons cette publication à l'attention des artistes qui envoient leurs ouvrages aux expositions des départements ; ils y trouveront des conseils excellents. Le chapitre consacré au mode de récompenses est surtout très-remarquable, M. Fillonneau termine ce chapitre en disant que les médailles n'ont plus d'importance dans les expositions de province ; que ce système de récompenses a perdu tout son prestige, et *ne cause qu'une très-médiocre satisfaction aux lauréats, parce que l'opinion*

*publique et l'administration des Beaux-Arts, à Paris, n'en tiennent aucun compte.*

⁂ Plusieurs belles ventes de tableaux et d'objets d'art auront lieu prochainement à Paris. Parmi les collections étrangères qui seront ainsi dispersées, il faut remarquer celles de M. le chevalier Camberlyn, amateur de Bruxelles, et de M. Bohme, directeur de la Monnaie impériale de Vienne (Autriche); parmi les collections d'étrangers résidant à Paris, celle de MM. Demidoff et Nolivos; parmi les collections françaises, celles de MM. Moncloux, ancien receveur des finances, de Janzé, d'Espagnac et Charles Le Blanc.

⁂ *L'Indépendance belge*, dans sa chronique des beaux-arts, publie ce qui suit :

Une société qui se donne la mission de développer l'art dans tous les pays vient d'être fondée à Londres au capital de 100,000 livres sterling (2,500,000 francs). Il est dit dans le prospectus de cette institution que les expositions internationales, où l'art a occupé une si large place, ont donné naissance à un désir général de voir les œuvres des artistes étrangers plus répandues dans le Royaume-Uni. On y constate que la vue des productions des diverses écoles du continent a formé le goût des amateurs et a été pour les artistes anglais une précieuse source d'études, tandis que les artistes étrangers ont tiré profit de la connaissance qu'ils ont acquise des œuvres de l'école anglaise :

La Société internationale, pour atteindre le but qu'elle assigne à son activité, se propose d'organiser des expositions d'objets d'art, non-seulement à Londres, mais encore dans les principales villes du Royaume-Uni. Elle sollicite, pour ses expositions, le concours des artistes de tous les pays. Pour former son capital de 100,000 livres sterling, la Société a établi deux catégories d'actions, savoir : des actions d'une livre sterling offertes aux personnes qui veulent encourager les arts, et des actions de dix livres destinées aux artistes, qui verseront seulement une livre en numéraire et se libéreront du reste au moyen d'un prélèvement opéré sur les affaires qu'ils traiteront avec la Société. La première exhibition aura lieu prochainement à Londres.

⁂ L'Académie de Belgique avait demandé au gouvernement un fort modeste subside destiné à rembourser aux rédacteurs de l'histoire de l'art national les dépenses occasionnées par les voyages qu'ils ne pouvaient se dispenser de faire pour remplir convenablement leur mission.

D'une part, la classe des beaux-arts n'avait pas reçu de réponse aux propositions qu'elle avait adressées au gouvernement ; de l'autre, la biographie nationale, mise, il y a cinq ans, sur le tapis académique, avait pu

paraître faire, jusqu'à un certain point, double emploi avec l'histoire de l'art flamand, puisqu'on ignorait d'abord quel serait le plan adopté pour cette publication auquel on avait proposé de donner la forme méthodique, avant que la forme alphabétique prévalût. Ce dernier mode de distribution des matières ayant été adopté, il n'y a plus rien de commun entre la biographie nationale et une histoire des beaux-arts en Belgique. M. Quetelet a donc proposé à l'Académie de reprendre ce travail et de le poursuivre avec l'activité qu'il comporte, en commençant par la réunion des matériaux, opération préliminaire indispensable et délicate, puisqu'il s'agira de remonter aux véritables sources. La proposition de M. Quetelet a été très-favorablement accueillie, et il a été convenu que la commission de l'histoire de l'art national se réunirait prochainement.

## NÉCROLOGIE.

⁂ Tétaz (Jacques-Martin), architecte, né à Paris le 6 mars 1818, est mort à Rueil (Seine-et-Marne), le 16 octobre dernier. Il était élève de Hugot et de M. Lebas, membres de l'Institut. Il remporta le premier prix d'architecture en 1843. Il exposa, au Salon de 1859, un *Projet de théâtre pour l'Académie impériale de musique*, qui lui fit obtenir la médaille de 1re classe. Il a dirigé la construction des Écuries de l'Empereur, au quai d'Orsay.

⁂ Azeglio (Maximo d'), chevalier et sénateur, peintre et littérateur, né à Turin en 1801, mort dans la même ville le 15 janvier 1866. Médailliste de 2e classe au Salon de 1836, où il avait exposé trois tableaux, dont le sujet de l'un d'eux était emprunté au 4e chant de l'Arioste :

« Bradamante est représentée au moment de combattre le sorcier Atlante, qui tenait Roger prisonnier dans le château d'acier. »

⁂ Dernièrement est mort à Paris un homme qui s'est trouvé mêlé aux arts depuis de longues années. M. Van Cuyck, qui entretenait des relations avec la Belgique, la Hollande, l'Angleterre et l'Allemagne. Les premières collections de Paris doivent à M. Van Cuyck quantité de chefs-d'œuvre qu'il importait de l'étranger.

M. Van Cuyck était également connaisseur en tableaux et en objets d'art. Sa mort est une perte pour l'échange international des belles choses, si estimées aujourd'hui.

ÉTUDES

SUR

# LA PEINTURE VÉNITIENNE

ET PRINCIPALEMENT

# SUR LE GIORGIONE (1).

De toutes les écoles qui, sous des influences diverses, ont fait la gloire de l'Italie, nous n'avons ici à nous occuper que d'une seule, l'école vénitienne, la moins sévère, la moins idéale peut-être, mais assurément la plus séduisante, la plus délicieuse de toutes.

Ce n'est qu'à Venise même qu'on peut juger du degré de perfection qu'avait atteint l'art vénitien pendant le quinzième siècle. A Venise seulement, on suit la marche et le déclin de cette féconde et brillante école dont se sont inspirés les

(1) Nous avons déjà publié, dans le t. XV de la *Revue universelle des arts*, p. 361 et suivantes, un chapitre du grand ouvrage que Lucien Davesiès de Pontès avait projeté sur l'histoire des principaux maîtres italiens, et dont il n'a pu rédiger qu'un petit nombre de chapitres. Celui-ci, auquel il n'avait pas mis encore la dernière main, a été trouvé dans ses papiers. Nous le donnons comme un nouveau spécimen de l'ouvrage important que la mort prématurée de l'auteur a laissé malheureusement inachevé, comme d'autres études qui embrassent les sujets les plus divers, et qui sont les précieux fragments de l'œuvre immense de cet écrivain distingué. Ces études formeront cependant un ensemble des plus intéressants, et ne rempliront pas moins de 12 volumes in-12. P. L.

Bolonais, les Espagnols, les Flamands, et qui est trop oubliée aujourd'hui. Ce n'est pas que Venise n'ait beaucoup perdu des œuvres de ses peintres. Elles ont passé de ses palais délabrés dans ceux de la riche Angleterre; et, en 1850, une galerie tout entière qui, entre autres merveilles, comptait 17 toiles du Titien, la galerie Barberigo, appartenant au palais où l'illustre vieillard termina sa longue et glorieuse carrière, est partie pour Saint-Pétersbourg, achetée par l'empereur de Russie. Le seul palais de Manfrini avait conservé la sienne. Elle vient d'être achetée par l'empereur d'Autriche, pendant son séjour à Venise; mais l'empereur a bien voulu promettre que cette précieuse collection ne sortirait pas de la ville.

Un grand nombre de tableaux pourtant occupent encore leur place primitive dans les églises, dans les couvents, dans les *scuole* et dans le palais des doges. Quelques-uns des plus anciens se trouvent au Musée légué à la patrie par le généreux patricien Théodore Correr; enfin, 565 ouvrages, presque tous vénitiens, composent la collection de l'Académie des Beaux-Arts, fondée en 1807 par le gouvernement de Napoléon. Cet établissement, situé sur le grand Canal, en face du charmant palais de M. le comte de Chambord, auquel il vient d'être relié par une arche de fer, présente un ensemble fort irrégulier, et comprend dans ses développements successifs l'église de Sainte-Marie de la Charité, la *Scuola* qui portait le même nom et une partie d'un couvent construit en 1552 par Palladio, l'architecte célèbre, sur le plan des maisons des anciens Romains. On remarque surtout une salle voûtée qui fait vivement regretter la destruction partielle de ce dernier édifice. Les mosaïques de la basilique de Sainte-Marie prouvent que, dès le XI^e^ siècle, Venise possédait des artistes étrangers, sinon indigènes, supérieurs à ceux du XIII^e^ siècle, dont Sienne, Pise et Florence montrent encore les ouvrages, signalés à tous par Vasari comme les premiers produits de l'Italie.

Les annales de Ferrare parlent d'un certain Théophane, de Constantinople, qui tenait école de peinture à Venise vers l'an 1200; mais rien n'est resté des œuvres de ces âges reculés,

et ce que le temps et les incendies ont épargné de la peinture vénitienne, ne remonte pas au delà du XIV^e siècle; encore les monuments de cette époque sont-ils fort rares et n'appartiennent-ils qu'à quatre auteurs, dont Ridolfi ne fait même pas mention, bien que l'un d'eux semble se départir de la manière byzantine et marquer un certain progrès.... Le plus ancien de ses ouvrages est une *Ancone* en six compartiments, sur fond d'or, dans le style byzantin, représentant la vie de saint Marc et signée: maestro Paolo, con Luca et Giovani suoi figlioscoli, 1345. On a peine à comprendre qu'un père ait eu le courage d'associer ses enfants à la responsabilité de ces affreuses petites silhouettes.

Ce tableau, le seul qui se trouve dans la basilique de Saint-Marc, recouvre la partie postérieure de la *Pola* du maître-autel, magnifique pièce d'orfévrerie apportée de la conquête de Constantinople, 1205.

Un autre tableau, plus curieux encore, portant la date de 1349 et attribué à la même main, forme la *Pola* de l'autel de l'Oratoire de Saint-Martin, dans l'île de Chiozza. Il est divisé en 27 compartiments, qui représentent la vie du saint, dont l'image, sculptée en bois, occupe dignement le milieu de l'*Ancone*. Au-dessus de cette image de saint Martin, est peinte, sur fond d'or, dans le même cadre, une Vierge attribuée à un certain Stefano, curé de Sainte-Agnès, dont deux autres madones se trouvent, l'une, datée de 1369, à la galerie Correr, l'autre, de 1381, à l'Académie.

Cet établissement possède, de Nicolo Semiticolo, un Couronnement de la Vierge, daté de 1351, qui semble marquer le dernier degré de la barbarie dans les œuvres de l'art vénitien.

Le dernier des quatre peintres de ce siècle, qui est le plus intéressant, parce qu'il semble se départir de la manière byzantine, est Lorenzo Veneziano, dont il reste à la galerie Correr un Christ en gloire, daté de 1369, et à l'Académie, une Annonciation peinte au milieu d'une *Ancone* à compartiments. On pourrait supposer des siècles de ténèbres entre ces œuvres et celles de Giotto, qui pourtant, à cette époque, couvrait de ses

charmantes fresques les murs de la chapelle de l'Arena et de Padoue. Les Vénitiens construisaient alors d'élégants édifices de style ogival ; et Pétrarque, qui aimait le séjour de leur ville, lui léguait sa bibliothèque; ce qu'il n'aurait pas fait, s'il ne se fût trouvé dans Venise des esprits capables de profiter d'un si précieux trésor.

C'est, en effet, à cette époque qu'appartiennent le doge historien André Dandolo et la Vénitienne, devenue Française, Christine Pisani. Mais aucun reflet de ce foyer de lumière n'apparaissait dans les œuvres du pinceau, qui n'avaient plus les mérites de l'école byzantine et n'avaient pas encore acquis ceux de la Renaissance. Aux époques de transition, la peinture est de tous les arts le premier qui dégénère et le dernier qui refleurisse. Mais le XV^e siècle vit s'élever à Venise deux écoles distinctes (quoique Ridolfi ne les sépare pas), dont il reste de nombreux ouvrages, et qui, sans égaler la puissance d'expression des peintres florentins, acquirent, sous le rapport du relief et du coloris, une supériorité que les Vénitiens devaient conserver longtemps.

La première de ces écoles est celle de Murano, qui commence et finit avec ce siècle. Elle a pour chef André de Murano, qui paraît avoir vécu vers l'an 1400. L'Académie ne possède de lui que deux ouvrages, un Saint Pierre et un Saint Sébastien, martyr, qui donnent une assez haute idée de son talent. Je ne sais si l'école tient son nom de son fondateur ou bien de la petite île située à un quart de lieue de Venise, où ce maître pouvait avoir son atelier. Le défaut de renseignements sur ce point nous laisse en danger de prendre un nom de port pour un nom d'homme.

Il eut pour élèves Carlo Cruvelli, dont on n'a conservé qu'une madone avec l'Enfant divin, et Donato, plus épargné par le temps. auteur d'un lion ailé de saint Marc peint dans une des salles du palais ducal. Cette fresque est la plus ancienne peinture de ce palais, et, selon *Boschini*, Donato est un des premiers Vénitiens qui aient peint à l'huile. Trois belles madones de deux frères et collaborateurs, Jean et Antoine de Murano, qui

peignaient vers la moitié du siècle, et que Ridolfi n'aurait pas dû oublier, se trouvent l'une à l'église de Saint-Pantaléon et les deux autres à l'Académie. On voit aussi dans ce musée une *Ancone* de Michele Giambono, auteur des cartons de deux belles mosaïques de saint Marc, et que Ridolfi oublie également.

Mais les plus célèbres maîtres de cette école sont les *Vivarini*, qui, au nombre de cinq et non pas de quatre, comme semble le croire Ridolfi, forment la première en date de ces dynasties de peintres que nous allons bientôt voir se multiplier sous des noms encore plus illustres. Le plus ancien, Luigi, était élève d'Adrien. Quoiqu'il fût un des premiers qui peignirent sur toile et qui introduisirent l'architecture classique dans leurs compositions, il ne reste rien de lui, non plus que des deux frères Giovanni et Antoine. Mais les deux derniers Vivarini, Alvise et Bartolommeo, ont laissé de nombreux et remarquables ouvrages. C'est peut-être d'après eux qu'il faut apprécier les mérites de l'école de Murano. Dès ces premiers essais, on sent qu'un souffle nouveau a passé sur les lagunes et a soulevé le voile qui semblait interdire l'observation de la nature et des bons modèles. Des teintes variées remplacent une lourde et traditionnelle enluminure; le dessin des plis, des mains et des extrémités révèle l'étude des statues grecques, que les Vénitiens commençaient à rapporter de leurs expéditions militaires et commerciales. Mais, mesurant l'abîme où était tombé le moyen âge et comme effrayé des efforts que l'on avait à faire pour en sortir, l'école de Murano, sauf un petit nombre d'essais, renonce aux sujets historiques, et, sans prétendre exprimer les mouvements du corps et ceux de l'âme, se borne à représenter la Vierge et les saints dans les diverses attitudes du repos. Elle conserve les champs dorés de l'école byzantine, qui la dispensent des accessoires et de la perspective. Les personnages sont des portraits en pied de petite dimension, et elle parvient à leur imprimer un caractère uniforme de dignité sainte qui répond aux besoins du culte et de la foi. Une fois seulement, Bartolommeo Vivarini veut donner la mesure de ses forces, et, pour une immense verrière qu'on admire à l'église de Saint-Jean et Saint-

Paul, il peint, avec autant de hardiesse que d'intelligence, un saint Théodore appuyé sur sa lance, et un saint Georges à cheval terrassant le dragon, dix ans avant qu'André eût exécuté pour Venise le modèle de sa fameuse statue équestre de Colcone. Le cheval de saint Georges est infiniment supérieur à ceux de Benozzo Gozzoli ou à ceux mêmes de Mantegna, dans son frontispice de César; et à cette époque, c'est-à-dire en 1475, on ne dessinait rien de comparable dans toute l'Italie. Peut-être cette belle esquisse n'a-t-elle été surpassée que par celle de César de Sesto, élève de Léonard de Vinci, représentant le même sujet et faisant partie d'un recueil de dessins dont Lorenzo parle avec tant d'enthousiasme.

Le secret de la peinture à l'huile était, vers ce temps, apporté aux Vénitiens par Antonello de Messine, mais, avant d'y être initiés, Alvise et Bartolommeo savaient déjà modeler avec tant de force et de souplesse, qu'il est impossible de reconnaître, dans leurs ouvrages, les derniers peints à la détrempe et les premiers exécutés d'après le procédé nouveau.

L'autre école, qui florissait alors à Venise, n'a pas une origine aussi précisément connue que celle de l'école de Murano; mais on peut, je crois, en rapporter les commencements à Gentile de Fabriano, artiste florentin, et à Vittore Pisanello, de Vérone, qui, l'un et l'autre, après avoir travaillé à la basilique de Saint-Jean, vinrent se fixer à Venise dans la première moitié du XV^e^ siècle, et y laissèrent des tableaux d'histoire, malheureusement détruits dans cet incendie de 1577 qui faillit anéantir tout le palais ducal. Le premier fut chargé par le Sénat de peindre, pour la salle du grand conseil, le combat naval livré par le doge Ziano à Othon, fils de l'empereur Frédéric ; le second, représentant la suite de cette histoire, retraça la scène d'Othon prisonnier, envoyé par le pape Alexandre III et le doge, pour négocier la paix avec son père. Tous deux pratiquaient donc un genre que l'école de Morano n'osait pas aborder. Gentile de Fabriano fut le maître de Jacopo Bellini, dont l'Académie possède une Madone avec l'enfant Jésus, et qui peignit l'histoire de la Vierge en treize cadres, déjà disparus du

temps de Ridolfi. Jacopo eut deux fils, Gentile et Giovanni, dont le dernier peut être regardé comme le véritable fondateur de l'école de Venise. Gentile, bien que l'aîné, n'a pas exercé une influence aussi importante; pourtant, lui aussi n'a pas manqué de contribuer à l'œuvre commune, et ses tableaux, le peu du moins qu'il en reste, sont d'autant plus précieux qu'ils rappellent des souvenirs historiques bien chers à l'orgueil des Vénitiens. Gentile naquit en 1421, et, réalisant l'augure de son baptême, il continua en six tableaux les principaux faits de la lutte glorieuse contre l'empereur Frédéric. Des inscriptions expliquaient le sujet de chacune de ces peintures, et au-dessus de la seconde, qui représentait le pape Alexandre III et le doge, sur leurs trônes, envoyant deux ambassadeurs à l'empereur pour traiter de la paix, on lisait ce distique écrit en lettres d'or :

*Gentilis patriæ dedit hæc monumenta Belinus*
*Ottomano accitus munere factus eques.*

Quelle était cette chevalerie ottomane dont Gentile affichait si pompeusement le titre? Ridolfi nous l'apprend, d'après le récit d'un auteur contemporain : « Des marchands vénitiens avaient apporté au sultan Mahomet II quelques ouvrages de Bellini. On sait que ce Néron ottoman se piquait de goût pour les arts, faisait construire de magnifiques édifices, s'entourait de poëtes, de savants, et écrivait lui-même des vers en plusieurs langues. Il pria le Sénat de lui envoyer l'auteur des tableaux qui avaient frappé son attention, et Gentile reçut l'ordre de se rendre auprès de Sa Hautesse. La mission n'était pas séduisante; le *Bayle* avait eu la tête tranchée, l'année précédente, et les Vénitiens échappés au massacre qui avait suivi la prise de Constantinople, avaient exagéré plutôt qu'atténué le détail des cruautés commises par le conquérant; mais on ne résistait pas au Sénat de Venise, et le peintre obéit. Reçu avec honneur, il commença ses travaux, au mépris du Coran, par les portraits du sultan et de la sultane favorite. Mahomet, émerveillé, aurait voulu faire pein-

dre tout son empire. Gentile en retraça les costumes et les mœurs dans une série de peintures qui ne seraient pas aujourd'hui la partie la moins intéressante de ses œuvres. Puis, s'ingéniant de plus en plus à mériter les bonnes grâces dont il était l'objet, se rappelant la vénération des Turcs pour saint Jean-Baptiste, il eut un jour l'idée de présenter au sultan la tête du Précurseur posée sur un plat après la décapitation. Mahomet examina l'ouvrage en connaisseur, le loua fort, mais y trouva néanmoins un défaut. Le cou était trop long, et comme l'artiste ne paraissait pas convaincu, le sultan, d'un signe, appela un esclave, lui fit trancher la tête et démontra au peintre, plus mort que vif, la rétraction des muscles coupés. Après cette leçon d'anatomie pratique, Gentile, comme on peut le croire, n'eut plus qu'une pensée, celle de quitter la Sublime Porte, et la crainte de servir lui-même à quelque expérience semblable lui inspira mille prétextes pour demander son congé. Il l'obtint enfin, et, pour récompenser un Européen à la manière européenne, le sultan le nomma chevalier, en lui passant au cou une chaîne d'or d'un grand prix. De retour à Venise, où il rapportait le portrait de Mahomet II, répandu depuis en Europe par la gravure, Gentile fut gratifié par la Seigneurie d'une pension viagère et conserva le titre qu'un monstre lui avait donné. Dans ce tableau, il s'est représenté paré de cette chaîne d'or, qui lui rappelait nécessairement le souvenir peu égayant de cette tête tranchée pour son instruction. Il faut que les peintres aient eu, de tout temps, un grand goût pour les décorations.

Une partie de ses souvenirs d'Orient se trouvent retracés dans un tableau que possède aujourd'hui le musée Brera, à Milan. Cet ouvrage, exécuté pour la confrérie de Saint-Marc, représente une prédication du saint évangéliste à Alexandrie, devant la façade d'un temple d'une belle architecture, sur une place, au milieu d'animaux de toute espèce et d'une foule de gens, parmi lesquels on distingue des femmes coiffées du turban et enveloppées du féredgi blanc qui leur cache le visage.

Le fils d'un marchand de Brescia se blesse à la tête, en courant sur la place Saint-Marc ; la procession de Saint-Jean vient à

passer, portant un morceau de la vraie croix ; le marchand se voue au culte de la sainte relique, et le lendemain son fils est guéri. Ce miracle est le sujet d'un tableau qui représente le Doge, le Sénat, une foule de personnages vêtus en partie des costumes du temps, les vieilles procuraties et la façade de la basilique, dont les mosaïques extérieures n'étaient pas telles qu'on les voit aujourd'hui.

Dans une autre procession, la croix de cristal qui contenait le fragment de l'instrument de la Passion tombe par accident dans le canal. Le gardien chef de la scuola de Saint-Jean, André Vandremin, qui fut élu doge en 1476, plonge et retrouve le précieux reliquaire. Cette scène est aussi reproduite par le pinceau de Gentile (1).

On y voit beaucoup de personnes aux balcons des fenêtres et en bateau, le peintre, décoré de sa chaîne turque, et un grand nombre de dames agenouillées au bord du canal où le miracle s'opère.

Dans ces deux ouvrages que possède l'Académie des beaux-arts, la perspective linéaire est assez exactement observée ; les personnages, de petite dimension, ont du relief et de la solidité, mais de la roideur sans expression ; et, quelque intéressants que soient ces tableaux, véritables pages de l'histoire ou plutôt des mémoires de son temps, la peinture n'a pas dû de grands progrès au chevalier de Mahomet II.

Elle en accomplit de plus réels dans les œuvres de Benedetto Diana, que deux Vierges glorieuses, entourées de saints, rattacheraient à l'école de Murano, s'il n'avait aussi traité le genre anecdotique en représentant pour la scuola de Saint-Jean les membres de la confrérie distribuant des aumônes.

A côté de Diana se place Giovanni Bonconsiglio, dit Marescalco, dont on ne retrouve plus, à l'église de Saint-Jean et Saint-Paul, le Saint Thomas d'Aquin lisant l'Écriture à des religieux, et dont bien peu de voyageurs vont chercher deux tableaux de saints

(1) Le tableau dont il est parlé ici portait une inscription latine que nous regrettons de n'avoir pu déchiffrer.

dans les petites églises du Saint-Esprit et de Saint-Jacques d Lorio. Heureusement pour sa mémoire, on peut le juger d'après une toile du palais Manfrini représentant les saints Côme, Benoît et Thécla.

Suivant la même voie, mais au-dessus de tous les Vénitiens que nous venons de nommer, il faut ranger Vittore Carpaccio, qui n'est exempt ni de roideur ni de sécheresse, mais qui se distingue par la fécondité de son imagination, la conviction de son dessin, et quelquefois même par une expression vraie. Il travailla d'abord à ce qu'on pourrait appeler l'histoire de la confrérie de Saint-Jean l'Évangéliste, en représentant le patriarche de Guido monté sur une échelle auprès du pont du Rialto, construit alors en bois comme tous les autres, pour exorciser un démoniaque par la voix de la précieuse croix, en présence des membres de la congrégation portant des cierges. Le talent de Carpaccio le désignait pour la décoration de la salle du grand conseil : il y représenta le pape Alexandre III officiant à Saint-Marc. Mais ce qui ajouta surtout à sa réputation, ce fut une série de huit tableaux retraçant la vie et la mort de sainte Ursule, légende d'un intérêt en quelque sorte national dans une ville dont la fondation se rattachait à l'invasion des Huns. On y voit d'abord les ambassadeurs du roi d'Angleterre, vêtus de manteaux magnifiques et parés de colliers d'or, pour demander à Maurus, ou, comme on le nomme aussi, à *Déomotor*, roi de Bretagne, la main de sa fille pour le monarque anglais.

Le roi breton méditait, dans une salle voisine, la réponse qu'il avait à faire au roi d'Angleterre, quand sa fille vint le conseiller et le persuader de consentir à ce mariage. Alors, il congédia les ambassadeurs, en leur faisant connaître les conditions exigées par la princesse, et d'après lesquelles son futur époux doit lui envoyer dix nobles demoiselles accompagnées chacune de mille jeunes vierges. Les envoyés rapportèrent cette réponse à leur roi, entouré de la cour la plus brillante et des perspectives de nombreux palais. Le jeune prince anglais prend congé de son père, et dans le même tableau, divisé en trois parties, aborde avec ses chevaliers à un quai richement tapissé. Il y trouve sa

fiancée, qui vient au-devant de lui avec ses jeunes suivantes; plus loin, les deux époux prennent congé du roi de Bretagne pour s'embarquer.

Le peintre nous conduit ensuite à Rome, au pied du môle d'Adrien, où le pape Sirice, suivi de cardinaux et d'évêques, bénit les deux époux, entourés de leur gracieux cortége. Puis, il nous introduit dans une salle où sainte Ursule, dormant sur un lit somptueux, voit un ange qui lui annonce la fin de son pèlerinage, le martyre et les joies du ciel. Dans le septième tableau, le vaisseau de la princesse jette l'ancre au port de Cologne, assiégé par les Huns, et des barbares frappent de leurs épées les vierges, le pontife et les héros chrétiens, tandis que la généreuse reine présente son sein aux coups d'Attila, dont elle n'a pas voulu consentir à devenir l'épouse. Enfin, les évêques célèbrent les obsèques de la sainte, qui, en imaginant ce pèlerinage, a conservé sa virginité et gagné le ciel, où, de la main du Père éternel, elle reçoit avec ses compagnes la palme du martyre.

Puissance d'expression et de composition, principes du dessin, vivacité du coloris, dépourvu cependant de douceur et d'harmonie, exactitude de la perspective linéaire et absence complète de la perspective aérienne, manque de noblesse, mais non d'expression, pureté et finesse de touche, tels sont les qualités et les défauts de ces tableaux remarquables, d'une conservation parfaite, et dont les personnages ont environ un pied de hauteur.

Il existe encore, dans l'église des Esclavons, neuf toiles de Carpaccio consacrées au saint protecteur de la Dalmatie et de l'Albanie. Les restaurations en ont altéré le caractère, mais un Combat de saint Georges contre le dragon rappelle la belle verrière de Saint-Jean et Saint-Paul exécutée 40 ans plus tôt. Carpaccio lui-même justifiait ainsi la réserve qui interdisait à l'école de Murano un genre qu'elle ne se sentait pas la force d'aborder. Il semble n'avoir pas eu le sentiment de ses défauts : il y persista, malgré les progrès que l'art accomplissait dans une nouvelle école. Au terme de sa carrière, il ouvrit pourtant les yeux à cette lumière qui se répandait déjà dans toute la Lombardie.

Au bas d'une Présentation au temple, peinte en 1510, avec sa sécheresse et sa roideur ordinaires, sont assis trois angelets jouant du luth et de la viole, comparables aux meilleures œuvres du temps pour la grâce des formes et le moelleux du coloris. Il se surpassa aussi dans une Mort de la Vierge, que possède aujourd'hui le musée de Ferrare, et il atteignit dans cette peinture, malgré sa sécheresse, à une expression vraie et touchante. De ses cinq élèves et imitateurs, nous ne citerons que les plus remarquables, Lazzaro Sebastiani et Giovanni Mansueti. Entre autres ouvrages qui restent du premier, l'Académie des beaux-arts possède :

1° Une procession de la croix miraculeuse de saint Jean;

2° Le confrère qui portait la même croix aux obsèques d'un membre de la Scuola, arrêté tout à coup par une force surnaturelle parce que le défunt avait refusé d'assister aux funérailles d'un autre confrère.

3° Saint Marc guérissant Aniano, cordonnier, blessé à la main, au milieu d'une foule d'habitants d'Alexandrie, devant un magnifique palais dans lequel on aperçoit le gouverneur recevant la nouvelle de ce miracle.

Ces tableaux se recommandent surtout par la perspective et l'élégance des monuments d'architecture qui en forment les fonds. On peut néanmoins juger par eux tout ce qui manquait de savoir et de puissance aux deux écoles dont nous venons de passer en revue les ouvrages et tout le champ qu'elles laissaient inexploré dans le domaine de la peinture.

Il s'en forma, dans la seconde partie du même siècle, une troisième qui, en remplissant une partie de ces lacunes, ouvrit aux écoles du siècle suivant la carrière qu'elles devaient parcourir avec tant de gloire.

Jean Bellini, frère puîné de Gentile, né en 1426, eut longtemps tous les défauts du vieux style, et on les retrouve dans ses ouvrages jusqu'en 1464. Mais, huit ans plus tard, dans un Christ mort soutenu par la Vierge et par saint Jean, qu'on voit encore aujourd'hui dans la salle des Avogadors, auprès du lion de Donato Veneziano, il se montrait, par le progrès de la touche,

capable de franchir les limites où s'arrêtait l'art de son temps. Vers cette époque, en 1474, Antonello de Messine apportait de Flandre à Venise ce procédé de la peinture à l'huile que Van Eyck, dit Jean de Bruges, avait inventé, ou peut-être seulement retrouvé. On était émerveillé de la transparence et de la douceur du nouveau coloris. Bellini en surprit le secret, suivant une opinion rapportée par Ridolfi, en se présentant sous l'habit de patricien dans l'atelier du Messinois, pour faire faire son portrait. Selon d'autres versions, Antonello, pendant un premier séjour à Venise, aurait appris son procédé à un certain Domenico, qui en serait resté seul possesseur jusqu'au retour d'Antonello ou bien celui-ci l'aurait libéralement expliqué; ce que rend probable un tableau à l'huile de Vivarini daté de 1475 et d'autres de plusieurs peintres.

Quoi qu'il en soit, Bellini, maître de cette grande découverte, en tira bientôt parti et s'éleva fort au-dessus d'Antonello lui-même, dont les figures, traitées d'ailleurs avec beaucoup de chaleur, ont peu de relief. En même temps qu'il donnait aux saints une expression plus mystique et plus contemplative, il trouvait cette distribution naturelle de la lumière et des ombres qu'on a appelée depuis le clair-obscur et que personne n'avait connue avant lui, ainsi que nous l'établirons tout à l'heure.

Aucun des ouvrages que nous avons examinés jusqu'ici n'égale, pour l'élévation du style et la force du coloris, un tableau de Bellini daté de 1488, qu'on voit encore à l'église des Frari et qui représente une madone entourée de plusieurs saints.

Un homme de génie, qu'il allait bientôt compter parmi ses élèves, devait réagir sur son talent et contribuer à le perfectionner encore. Mais à l'époque où nous sommes parvenus, en 1488, cet homme de génie n'avait encore que 11 ans; le Pérugin en avait, à la vérité, 42, et Léonard de Vinci, 36; mais Bellini, qui ne quittait pas Venise, ne connaissait probablement pas leurs ouvrages, et c'était, selon toute apparence, à ses propres efforts qu'il devait le mérite de traiter avec un plus grand style les figures, jusqu'alors étriquées et mesquines, de réchauffer le coloris froid et languissant, d'assurer le relief des objets par l'étude de la lumière et des ombres.

Il est vrai qu'à l'exception de quatre tableaux, par lesquels il compléta, au palais ducal, cette histoire du pape Alexandre III, dont l'orgueil vénitien ne se lassait pas de multiplier les détails, il s'abstint des scènes historiques, comme les peintres de l'école de Murano, et qu'en général il ne représenta que des personnages à mi-corps; mais, ce que n'avait jamais fait avant lui le pinceau vénitien, il les fit de grandeur naturelle, et dans ce genre spécial, où il semble s'être renfermé dans la dernière partie de sa longue carrière, il traita le portrait et le type de Vierge qu'il s'était créé avec une supériorité qui répandit sa renommée dans toutes les capitales de l'Europe. On voit qu'il ne faudrait pas le juger d'après le petit cadre du Louvre, qui présente son portrait et celui de son frère, à une époque où son talent était encore bien loin de son apogée. Mais son portrait et plusieurs autres qu'il a faits de lui-même expliquent, jusqu'à un certain point, ce qu'il y eut pendant longtemps de peu gracieux dans son type de Vierge, dont les traits sont durs, et où la mauvaise humeur l'emporte sur la sainteté. Il voulait éviter les formes longues et étroites des types byzantins, et il tombait involontairement dans les défauts de son propre visage.

Il semble que ce soit à lui que Léonard de Vinci fasse allusion, lorsqu'il reproche à certains artistes, dans son Traité de la Peinture, de reproduire dans leurs œuvres les imperfections de leurs propres traits. Giano Bellini porta même cette préoccupation au point de donner à ses saints l'épaisse chevelure rouge qui enchâsse son visage dans un énorme bourrelet.

Il ne connaissait donc pas les types si nobles des Saintes Familles de Léonard, ou, s'il les connut, ce fut à l'époque de sa carrière la plus avancée et marquée par ses meilleurs ouvrages ; et, par un phénomène dont on ne trouve guère d'exemples que dans les vies des saints, il vit jusqu'à ses derniers moments ses facultés s'accroître avec les années d'une longue et laborieuse vieillesse. A l'âge de 79 ans, il renonçait au coloris briqueté, et s'appropriait les tons chauds et sanguins de son élève Giorgione, pour peindre cette madone entourée de saints qu'on a vue trôner au Louvre, où elle fut détachée de sa tablette de bois pour être ap-

pliquée sur toile, et que l'on rendit, en 1815, à l'église de Saint-Zacharie, où elle est encore.

Vers le même temps, il peignait, dans le style de Léonard de Vinci, avec la même science du clair-obscur, la même transparence, la même force et la même douceur, une Sainte Famille que possède la Galerie nationale de Londres, et une madone, avec saint Jean et sainte Catherine, qu'on voit dans la sacristie du Rédempteur et qui ne le cède en rien à ce chef-d'œuvre du Musée anglais.

Il avait 84 ans lorsqu'il donna à l'église de Saint-Job, qui l'a conservé jusqu'à ce jour, l'ouvrage où il a le mieux imité le style giorgionesque, une Vierge avec l'enfant-Dieu dans les bras, trois saints de chaque côté de son trône, et à ses pieds, trois angelets qui jouent de divers instruments. Il fit même alors un Christ avec les disciples d'Emmaüs, qu'on attribua longtemps à Giorgione.

Son magnifique tableau de saint Jérôme, saint Christophe et saint Augustin, qu'on voit à l'église de Saint-Jean-Chrysostome, date de huit ans plus tard. A 88 ans, il consentit à traiter un sujet mythologique, et commença une Bacchante pour Alphonse I$^{er}$, duc de Ferrare. Ce fut à cette occasion qu'il fit la connaissance de l'Arioste et fut placé parmi les peintres célèbres du temps dans ces vers, de *Roland Furieux*, C. 33.

......A nostri di son ora
Leonardo, Andrea Mantegna e Gian Bellino.

Mais il ne put achever cet ouvrage, si peu en rapport avec la chasteté de son pinceau : il fut terminé par Titien, pour figurer à Rome dans la galerie Aldobrandini. Bellini mourut à 90 ans, la palette à la main, en achevant une madone pour la galerie de Sainte-Justine, à Padoue ; et Albert Durer, qui se trouvait à Venise cette même année 1516, disait de lui :

« Je l'aime parce que c'est un fort galant homme et malgré « son grand âge il est pourtant encore le meilleur des peintres. »

Si les vices de sa première éducation lui avaient permis de

rendre ses ombres un peu plus moelleuses et ses contours un peu plus doux, il aurait fini par acquérir la grâce des formes et de l'expression, propre aux deux grands maitres qu'il avait devancés dans l'art du relief et du clair-obscur. Il excella dans la perspective linéaire, comme on en peut juger par son fameux tableau de Saint Zacharie; et, s'il fallait en croire les exagérations de Boschini, il aurait dessiné l'architecture mieux que Raphaël lui-même. Le clair-obscur, le relief, la perspective architecturale, voilà les trois parties de la peinture dans lesquelles l'école vénitienne a précédé toutes les autres et où même elle a conservé sa supériorité. Qu'elle ait eu connaissance des théories des Milanais Poppo et Celano, fort peu répandues alors, et d'ailleurs fort mal appliquées dans les peintures de leurs auteurs eux-mêmes, il n'est pas possible de le supposer.

Le Padouan Squarcione, qui allait chercher en Grèce, pour le rapporter dans son pays, les chefs-d'œuvre de la statuaire antique, son fils d'adoption, beau-frère de Bellini, Andrea Mantegna, dont les tableaux du trophée de César, exécutés pour le palais du duc de Mantoue, sont encore aujourd'hui dans celui d'Hampton court, attestant une étude fructueuse de ces beaux modèles, avaient bien pu contribuer au progrès du dessin des artistes de Venise; mais les peintres à la détrempe n'avaient rien qui pût donner aux Vénitiens le sentiment du relief et de la perspective aérienne que leur reconnaît le savant Daniel Barbon (dans la pratique des perspectives), sans savoir à quelle influence attribuer ces mérites, faute de renseignements écrits par aucun de ces peintres.

S'il m'était permis de hasarder une conjecture à ce sujet, c'est dans la basilique de Saint-Marc, dans cet immense musée toujours étudié par les peintres vénitiens, que j'irais chercher la source de leurs inspirations.

Dans tous les temps, l'architecture a exercé une grande influence sur les arts d'imitation. Sans parler des âges païens, où les images du culte ne paraissent être d'abord que des détails complémentaires du temple lui-même, les édifices se présentent partout comme le berceau de la peinture et de la statuaire re-

naissante. La décoration de leurs murs consiste en bas-reliefs colorés, tels que ceux que l'on peut voir encore à Notre-Dame de Paris et dans les vitres gothiques de la cathédrale d'Amiens. Le pinceau n'était pour rien dans le modelé de ces figures. Quand l'art du sculpteur et celui de l'enlumineur commencèrent à se séparer, la peinture continua à négliger complétement le relief, comme un effet qui n'était pas de sa compétence, et elle se borna au contour des formes, en les laissant plates à l'œil comme à la main, et leur conservant volontairement cette apparence qui lui était propre et devait surtout la distinguer de la statuaire. Il semble impossible que Giotto et Orcagna, tous deux sculpteurs et peintres, n'eussent pas trouvé, s'ils avaient voulu, dans la distribution des ombres, le moyen de donner aux personnages de leurs tableaux et de leurs fresques quelque apparence de ce modelé, déjà si puissant et si vrai, qu'ils donnaient à leurs statues. Pour chercher des exemples hors de l'Italie, les ouvrages de Hans Memling, qui appartiennent à une époque de nouveau progrès, témoignent également que si la peinture n'en avait pas accompli davantage, c'était par suite de ce parti pris traditionnel. Un grand nombre de tableaux de cet artiste sont entourés de figures en grisaille, et presque toujours les formes des figures peintes sur ces tableaux sont maigres et anguleuses, tandis que celles de l'encadrement sont modelées avec un art infiniment plus avancé. Or, à Venise, l'ornementation de l'église ducale n'empruntait rien au travail du ciseau, consistait uniquement en mosaïques et était tout entière l'œuvre de la peinture, car les mosaïstes ne faisaient que reproduire, sur les parois et les voûtes de l'édifice, les cartons qu'ils ébauchaient eux-mêmes ou qui leur étaient fournis par les peintres. En quittant l'église pour se produire au dehors, la peinture vénitienne n'eut donc pas, comme celle des autres écoles, de divorce à faire avec la sculpture, et elle ne s'abstint de rien de ce qui pouvait développer sa puissance d'imitation. Elle put modeler ses figures sans craindre de perdre son caractère spécial, et, dans l'église elle-même, elle trouva, grâce à la statuaire particulière de cet édifice, des exemples frappants de ce que les

images pouvaient emprunter de vigueur et de ressemblance aux contrastes de la lumière et des ombres. Quoi qu'il en soit, nous voyons que, dès le temps de Jean Bellini, les peintres vénitiens avaient trouvé le secret du mouvement, du relief et, jusqu'à un certain degré, ce coloris, si lumineux et si vrai, qui, sous la main de Giorgione et du Titien, devait atteindre une telle perfection.

Il y a dans la destinée intellectuelle des peuples des phénomènes non moins frappants que ceux de leur destinée politique, et beaucoup plus difficiles à comprendre. Il est presque toujours possible de se rendre compte de leur grandeur et de leur décadence par l'examen de leur état moral, de leur éducation et de la conduite de leur gouvernement; mais on n'a pas de moyens aussi satisfaisants d'expliquer comment il arrive qu'une nation se trouve tout à coup douée, à un degré merveilleux, d'une certaine puissance dans les arts, et comment cette faculté subitement vient à lui manquer et ne se manifeste plus.

La Grèce, l'Italie, l'Asie Mineure, l'Égypte étaient, au siècle d'Auguste, couvertes de chefs-d'œuvre des peintres grecs.

Les productions des artistes italiens étaient rares alors, ou du moins fort peu goûtées. Comment, au XV[e] et au XVI[e] siècle, l'Italie a-t-elle eu tant et de si grands peintres? Les Grecs de Constantinople y apportèrent sans doute le goût des arts, et rappelèrent en même temps les esprits à l'étude de la statuaire antique; mais l'Italie avait eu pendant longtemps sous les yeux, non-seulement les œuvres de la statuaire, mais celles de la peinture grecque, et ces admirables créations n'avaient pas développé chez elle cette prodigieuse faculté qui devait se manifester longtemps après, dans des circonstances qui apparaissaient moins favorables.

On doit chercher les causes bien plus loin : dans l'activité inquiète de l'esprit humain au XV[e] siècle, activité qui préparait le développement extraordinaire de l'intelligence et qui, au XVI[e] siècle, devait se déployer également dans le domaine de la religion, de la science et surtout de l'art.

Dans la courte période de trente ans, entre les années 1490 et 1520, les plus grands peintres que le monde ait jamais vus

vivaient et travaillaient ensemble. Chacun était animé d'une puissance de création spéciale, chacun, pour ainsi dire, parlait un langage différent. En Leonardo da Vinci on admire la perfection du dessin, la finesse exquise du trait, la variété et la douceur de la physionomie. Raphaël portera jusqu'au type le plus pur de la beauté les formes du corps humain et la grâce de l'idéal. Albert Durer concentrera sur ses œuvres toutes les tristesses de l'âme et l'agonie de la Passion du Sauveur. Corrége brillera par le charme ineffable du visage, par ses ombres transparentes, par la science du clair-obscur, par cette tendresse du sentiment qui n'appartient qu'à lui. Murillo saura rendre avec la même magie les épisodes de la vie familière et les scènes les plus touchantes de l'Évangile. Il sera à la fois le peintre du bonheur humain et des joies célestes. Il sera également parfait dans les genres les plus opposés, et passera des ténèbres d'un carrefour aux splendeurs de l'Empyrée chrétien. Chacun de ces génies a donc une puissance de création qui lui est propre et, ce qui contribue encore à caractériser sa physionomie, un coloris particulier qu'il n'emprunte à personne et qui se reflète ensuite sur son école.

On peut dire, en effet, de ces hommes, comme d'Homère et de Shakespeare, qu'ils appartiennent à tous les siècles, à l'humanité tout entière.

Parmi ces esprits d'élite, Giorgione s'élève au premier rang. Il n'était pas seulement peintre, il était inventeur, un de ceux qui impriment l'individualité de leur propre nature sur tout ce qui émane de leur main. Doué d'un sens d'harmonie et de beauté qui remplissait son être tout entier, il franchit d'un seul bond les limites étroites dans lesquelles l'art se trouvait encore renfermé. Il rompit avec la tradition et se mit à interroger la nature, maîtresse dont il surprit bientôt les secrets les plus intimes. Ce fut lui qui trouva le premier cette richesse de touche qui absorbe les demi-teintes, et cette largeur de touche qui dispense des détails secondaires. Originalité dans le sens le plus étendu du mot, originalité de pensée, de procédé, voilà ce qui lui donne une place à part dans l'histoire de l'art, car la

supposition de Lanzi, qu'il puisa ses inspirations dans les œuvres de Leonardo da Vinci, ne peut pas se soutenir un instant vis-à-vis de la différence complète entre le style de ces deux hommes célèbres. Rien de moins semblable que l'élégance et la délicatesse du peintre florentin, que cette finesse qui accuse un travail long et patient et qui se produit plus ou moins aux dépens de la couleur, et les contours ondoyants, arrondis et un peu robustes de Giorgione, ses teintes riches et vigoureuses, sa touche sûre et rapide. Comparez la *Joconde* de Leonardo, qui résume toutes les qualités éminentes de ce maître, et la *Suonatrice* de Giorgone. Elles sont ravissantes l'une et l'autre; mais quel contraste frappant entre ces beautés adorables! Non, Giorgione a tout tiré de lui-même; mais Giorgione n'était pas seulement un grand coloriste, c'est surtout son sentiment rêveur et sa pensée méditative qui le distinguent de tous ses contemporains. Personne ne sait mieux que lui accuser par un seul trait le relief des figures en pleine lumière et l'éclair du regard fuyant dans l'ombre. La mélancolie, l'essor de la pensée à travers les abîmes de l'inconnu, l'éther, l'espace, les ondes d'un air tiède et embaumé, tout ce qu'il y a de vague et de flottant, ce que ni la parole, ni le crayon ne peuvent exprimer, ce qui échappe aux méthodes de la pratique et aux formules de l'art, c'est cela surtout que Giorgione excelle à rendre, et ce que personne n'a rendu comme lui, pas même Leonardo da Vinci, dans ses figures séduisantes et mystérieuses, pas même Raphaël parvenu à l'apogée de son génie. L'impression produite par les tableaux des plus grands maîtres est ordinairement renfermée dans le cadre de la scène qu'ils représentent. Quand on regarde ceux de Giorgione, l'esprit du spectateur échappe, comme celui de l'artiste, hors les limites du lieu où l'événement se passe, franchit l'horizon des regards matériels, et va se perdre sur la route des pensées sans bornes.

Comment analyser l'attrait irrésistible de ces tableaux! Ils nous émeuvent sans que nous sachions trop pourquoi. Ils nous font vibrer les cordes les plus secrètes du cœur, comme cette vieille musique religieuse dont les accords purs, simples et pro-

longés nous enlèvent de la terre et nous transportent dans les régions de l'infini.

On a trop l'habitude d'opposer l'école florentine à l'école vénitienne, de vanter la perfection du dessin de celle-ci aux dépens de celle-là. Sous le rapport de la science absolue, on ne peut pas mettre Giorgione ou peut-être Titien sur la même ligne que Michel-Ange; mais on est souverainement injuste quand on accuse cette école, qui a produit de si grands maîtres, de permettre sa prédilection pour la splendeur du coloris et pour l'éclat de la lumière de lui faire oublier le respect pour la forme. Elle n'accuse pas plus les lignes qu'elles ne le sont dans la nature, mais elle modèle les reliefs avec tant de justesse, que la pensée du spectateur restitue facilement les contours qui se perdent dans l'ombre. C'est ce qu'on appelle le troisième style de Raphaël. La manière de Michel-Ange est précisément l'opposé. Ce qu'il présente surtout aux regards, ce sont les lignes, les saillies angulaires, les aspérités; il analyse les éléments du corps humain. Il les fouille on dirait plutôt avec son ciseau de statuaire qu'avec sa brosse de peintre. Ce parti pris est incompatible avec les exigences de la peinture à l'huile. Les quatre seuls tableaux qu'on ait du maître florentin, malgré l'énergie du dessin et l'expression des physionomies, restent, sous le rapport du coloris, très-inférieurs aux ouvrages des ancêtres des autres siècles. C'est dans ce sens que l'on peut dire que Michel-Ange a commencé l'ère de la décadence; il n'a pas fait un seul élève qui se soit élevé au premier rang des maîtres italiens. Sans doute, le dessin est la base, la pierre angulaire de la peinture; mais combien le coloris est plus difficile, combien il est plus rare! Le dessin le précède, et lui survit dans toutes les écoles. On dessine encore très-correctement, quand l'art est en pleine décadence, et l'on déguise la pauvreté de son style sous les noms de tempérence, de sobriété de couleurs. Tempérance, sobriété! Allons donc! Titien, Tintoret, Paul Véronèse, le Corrège, Rubens, Raphaël lui-même n'étaient pas sobres de couleurs; ils étaient riches, prodigues, mais harmonieux, et c'est cette harmonie parfaite qui leur donne souvent une apparence de calme

qui n'a rien de commun avec la froideur et la sécheresse. Il y a aussi certaines parties des symphonies de Beethoven qui paraissent d'une grande simplicité et qui sous cette apparence cachent une science d'harmonie qui suffirait à dix concertos modernes.

Le coloris répond surtout au développement de la pensée et aux émotions que l'âme doit à l'influence du christianisme.

Les anciens avaient moins que nous le sentiment de la mélancolie : ils se tuaient plutôt que de souffrir ; ils avaient aussi bien moins que nous cet amour du pittoresque qui est devenu un élément de l'esprit moderne. Ils aimaient l'ombre des arbres, la fraicheur de l'eau, le parfum des fleurs; ils les chantaient dans leurs vers, comme ils en jouissaient dans leur vie. Mais ils n'aimaient la nature que sous son aspect riant et doux : ils n'auraient jamais dit avec Byron :

« Mais c'est dans ses rigueurs que je la préférais. »

Les scènes les plus belles n'étaient pour eux que des accessoires de l'existence. Ils n'y trouvaient pas, comme nous y trouvons, de la consolation et du baume pour les douleurs de l'âme ; ils n'y puisaient pas, comme nos poëtes modernes, ces inspirations pures, sublimes, et pourtant empreintes d'une certaine tristesse, qui nous élèvent l'âme et nous font entrevoir, dans les beautés de la terre, un pâle reflet de la gloire du ciel.

Le coloris est donc nécessaire pour donner à la physionomie du paysage, comme à celle de l'homme, cette teinte de mélancolie, cette profondeur que les anciens ne comprenaient ni dans la nature, ni dans la physionomie même ; et, sous le rapport du coloris, l'école vénitienne l'emporte sur toutes ses rivales. L'œil plonge sans se lasser dans ces flots de pourpre et d'azur, dont l'éclat est tempéré par l'heureuse harmonie des tons, comme dans ces couchers de soleil qui embrasent le sommet des Apennins. Ce qui fait encore son mérite suprême, c'est le sentiment de l'étendue, c'est cette élasticité, ces ombres lumineuses qui remplissent l'espace et laissent le regard pénétrer dans l'immensité. Giorgione est le véritable fondateur de l'école vénitienne. Titien lui-même n'a rien que Giorgione ne lui ait donné, bien qu'il ait

porté à un degré de perfection encore plus grand le coloris et le dessin de son maître. Les ouvrages authentiques de Giorgione sont devenus d'une rareté extrême ; la plupart de ceux qu'on lui attribue sont de la main d'un certain Pietro de la Vecchia, Vénitien qui imitait à s'y méprendre son style et son coloris ; mais ces imitations ne peuvent jamais tromper ceux qui se sont empreints du sentiment de ses tableaux (1).

A Paris il n'y en a que deux : une Sainte Famille et le délicieux Concert champêtre. Il ne sera donc pas sans intérêt de nous étendre un peu sur la vie de cet homme de génie, doué de toute la sensibilité passionnée du poëte et mort à la fleur de l'âge.

(1) Pietro della Vecchia, né en 1605 et élève d'Alessandro Varotari, n'a pas imité Giorgione seulement. Il a aussi imité, à s'y méprendre, le Titien et le Pordenone. Son surnom *della Vecchia* lui vient, dit-on, de son habileté à restaurer les vieilles peintures. Nous avons rencontré, dans les musées publics et dans les galeries privées, bien des tableaux de ce maître, peu ou point connu hors de Venise, sa patrie, décorés de noms pompeux et y occupant avec raison une place principale.

(Note de M. de A.).

*(La suite à la prochaine livraison.)*

# SOCIÉTÉ INTERNATIONALE

DES

# BEAUX-ARTS DE LONDRES.

Le fait le plus considérable que l'initiative privée ait jamais posé en faveur des Beaux-Arts, vient de l'être à Londres, et fidèles à la voie dans laquelle ils sont entrés en 1851 et qui a été l'origine de leurs immenses progrès, les Anglais ont tenu à ce que la nouvelle institution qu'ils fondaient eût un caractère essentiellement international. Avec leur esprit pratique, ils se sont, pour constituer le crédit intellectuel, arrêtés à un système qui avait fait victorieusement ses preuves, au lieu de courir les aventures d'expériences nouvelles. Empruntant aux sociétés coopératives les éléments qui ont assuré leur éclatant succès dans le domaine industriel, ils viennent de les appliquer de la manière la plus heureuse au profit des artistes et des lettrés, par la création de l'*International Society of Fine Arts* (*limited*) ; en appropriant ces principes féconds à la sphère d'action nouvelle dans laquelle ils les transportaient, ils n'ont rien négligé pour assurer au travail de la pensée des résultats plus brillants encore que ceux définitivement acquis au travail manuel, grâce à l'initiative mille fois bénie des « *Probes Pionniers de Rochdale.* »

La Société Internationale des Beaux-Arts est établie sous l'empire de la loi dite « The Companies Act, 1862, » qui limite la responsabilité de chaque actionnaire au montant de ses actions; elle est constituée au capital de 2,500,000 francs (cent mille livres sterling), que ses statuts lui donnent le droit de

décupler; son premier capital est divisé en 25,000 actions privilégiées de 25 francs, et en 7,500 actions ordinaires de 250 francs chacune; les premières, qui donnent droit à 5 p. c. d'intérêt et à l'entrée à toutes les fêtes et expositions de la Société, ne participent à aucun dividende, et peuvent être souscrites en telle quantité que l'on désire, par toutes les personnes qui s'intéressent aux progrès des arts et des lettres, et tiennent à les encourager dans les limites de leur position de fortune; à toutes les expositions est annexée une loterie d'œuvres d'art choisies parmi les plus remarquables, et le propriétaire de vingt actions privilégiées a droit à un billet de chacune de ces tombolas artistiques.

Les actions ordinaires ne peuvent être souscrites que par des personnes admises par le Conseil des Directeurs, et tandis que les actionnaires privilégiés sont tenus de libérer entièrement leurs actions en les souscrivant, les actionnaires ordinaires ne peuvent, au contraire, verser, après leur admission, qu'une livre sterling (25 francs) par action souscrite; les statuts leur interdisent formellement tout versement ultérieur; ils restent donc débiteurs de 225 francs, et voici l'excellent système qui seul leur permet de se libérer : tout actionnaire ordinaire qui traite une affaire quelconque avec la Société ou par son entremise, qu'il s'agisse d'un tableau, d'une statue, d'une gravure, d'une œuvre musicale ou littéraire ou de toute autre, subit une retenue de 10 p. c. sur la somme qu'il a à recevoir ; cette retenue frappe de même toutes les personnes attachées à la Société (sans en excepter les membres du Conseil) ; toutes doivent être actionnaires ordinaires; la moitié de ce prélèvement est encaissée par la Société pour la formation d'un fonds de réserve, et l'actionnaire est crédité de l'autre moitié jusqu'à complète libération de l'action ou des actions souscrites par lui; une fois ces actions payées, la moitié de la retenue dont est crédité l'actionnaire sert à lui libérer d'autres actions jusqu'à ce qu'il en possède cent ; dès qu'il est propriétaire de cent titres ou d'un capital de 25,000 francs, les 10 p. c. appartiennent intégralement à la Société qui applique 5 p. c. à la réserve et 2 1/2 p. c. au fonds d'éducation;

l'emploi des 2 1/2 p. c. restants est laissé à la décision de l'assemblée générale. Mais le prélèvement de 10 p. c. ne cesse pas de profiter très-directement à l'artiste ou à l'homme de lettres propriétaire de cent actions; la Société ouvre en effet à chacun de ses actionnaires ordinaires un compte des profits qu'elle réalise par chacun d'eux, et c'est la situation de ces comptes qui sert semestriellement de base pour la répartition des dividendes.

Il n'est payé d'intérêts et de dividendes qu'aux actions entièrement libérées.

Quant aux 10 % prélevés sur toute affaire faite avec un actionnaire privilégié, ils sont entièrement versés à la réserve.

Sur les bénéfices, on commence par prélever les intérêts à servir aux actions privilégiées, puis ceux à payer aux actions ordinaires; le reste est réparti, à titre de dividende, entre les actionnaires ordinaires, au prorata des bénéfices que chacun d'eux a fait réaliser à la Société Internationale pendant le semestre écoulé.

Les Sociétaires n'ont droit qu'à une seule voix, quel que soit le nombre de leurs actions, et, s'ils n'en possèdent au moins vingt, les actionnaires privilégiés n'ont pas voix délibérative.

Les directeurs ne peuvent pas s'opposer aux demandes de transfert des actions privilégiées, mais il n'en est pas de même pour les actions ordinaires; ils peuvent refuser le transfert de ces dernières, et la Société a le droit de racheter au pair celles de ces actions que leur propriétaire voudrait céder, et dont le cessionnaire proposé ne serait pas agréé par elle.

Enfin si, par exemple, un sociétaire propriétaire de cent actions ordinaires voulait en demander le rachat total ou partiel au pair à la Société même, les directeurs, lorsque l'encaisse social le permet, opèrent ces rachats en suivant l'ordre dans lequel les demandes ont été inscrites au secrétariat.

Le memorandum d'association enregistré aux termes de la loi anglaise, comme base constitutive, et qui est un acte préalable à l'adoption des statuts, ouvre à la Société Internationale le champ le plus vaste; il lui donne le droit « pour encourager les « Beaux-Arts — peinture, sculpture, architecture, musique,

« gravure, lithographie, photographie, et toute branche de l'Art,
« — d'organiser des expositions d'œuvres d'art anciennes et
« modernes et des loteries artistiques; d'acheter et de vendre
« des œuvres d'art; d'acheter, construire ou établir des musées,
« des galeries, des bibliothèques, des écoles ou toutes autres
« institutions qui aient rapport aux Beaux-Arts; d'organiser des
« concerts, des conférences et des lectures; d'imprimer et de
« publier des revues et des ouvrages consacrés aux Arts; et en-
« fin de poser tous actes utiles aux progrès des Beaux-Arts
« dans le sens le plus étendu du mot et de nature à les popu-
« lariser. »

C'est, dans toute la force du terme, une Charte qui donne à la Société la facilité la plus grande pour atteindre le but élevé que ses fondateurs poursuivent, en écartant avec un rare désintéressement et de la manière la plus absolue, toute pensée d'intérêt personnel. « Ils veulent, disent-ils dans leur prospectus, par
« l'union et la coopération des artistes de tous les pays, donner
« une impulsion nouvelle aux Beaux-Arts, encourager, dans
« toutes les branches de l'Art, les productions du talent et du
« génie, et assurer en même temps à l'artiste une indépendance
« plus digne de lui-même et de sa mission sociale. » Tous les actes de la Société, depuis sa récente fondation, prouvent éloquemment que ce ne sont point là de vaines paroles; les noms si honorables des fondateurs étaient, du reste, une sûre garantie qu'il n'en serait point autrement. Le président est lord Ranelagh, — esprit élevé, entreprenant et très-pratique, — noble nom, nom justement populaire et respecté; — le vice-président est l'éminent secrétaire de cette célèbre « *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce,* » qui a eu pour président très-actif le prince Albert, qui a aujourd'hui pour président non moins assidu le prince de Galles, fier, comme son illustre père, de diriger les destinées de l'institution la plus ancienne et la plus influente des Trois-Royaumes. Avoir pour vice-président M. P. Le Neve Foster, est une véritable bonne fortune pour la Société Internationale. Les autres membres du Conseil des Directeurs sont : M. John Chevallier Cobbold, membre du

Parlement pour Ipswich; M. Peter Graham, un connaisseur habile, un amateur du goût le plus éclairé; M. R. W. Edis, un des membres les plus distingués de l'Institut royal des architectes britanniques, une nature pleine d'initiative, une vraie organisation d'artiste; et enfin, le colonel Meyrick, le propriétaire tant envié de ces merveilleuses collections de Goodrich Court, qui, avant de faire l'admiration de tous les visiteurs de l'Exposition des Trésors d'Art à Manchester, étaient bien connues des artistes par les études qu'y firent Bonington et Delacroix. Ce dernier écrivait, en 1861, à M. W. Burger, au sujet de Bonington : « Nous nous rencontrâmes en 1825, en Angle-
« terre, et nous faisions ensemble des études chez un célèbre
« antiquaire anglais, le docteur Meyrick (1), qui possédait la
« plus belle collection d'armures qui ait peut-être existé. Nous
« nous liâmes beaucoup dans ce voyage, et quand nous fûmes
« de retour à Paris, nous travaillâmes ensemble pendant quelque
« temps dans mon atelier (2). »

Les Directeurs ont adopté pour la Société une vaillante devise qui résume toute la pensée qui préside à leur œuvre :

« *Forward!*
« *Self-Help! — Self-Respect!* »

« *En avant! — Aide-toi toi-même! — Respecte-toi toi-même!* »

Le sceau de la Société fera l'objet d'un concours international, et les artistes auront cette devise pour programme.

Un autre concours qui aura aussi pour juges les hommes les plus compétents, sans distinction de nationalité, appellera les artistes de tous les pays à créer les plans d'un Palais des Beaux-Arts à ériger à Londres sur un emplacement exceptionnellement bien situé et dans des conditions sans précédents. La

(1) Le grand'père du colonel actuel.

(2) *Histoire des peintres de toutes les écoles*, par M. Charles Blanc. Ecole anglaise : Richard Parkes Bonington, par M. W. Burger, page 3.

décoration de chaque partie distincte de l'édifice sera de même mise au concours. La Société n'ignore pas que Londres ne brille guère par les monuments modernes; aujourd'hui que la construction des quais de la Tamise va commencer la transformation de l'immense métropole, il est temps de la doter d'édifices dignes d'elle, et on ne saurait mieux débuter que par ce palais qui, dans l'esprit de ses créateurs, doit être en quelque sorte la synthèse de l'art du dix-neuvième siècle, et constituer un centre d'enseignement et de progrès. Les divisions du monument projeté comprennent des salles pour les expositions annuelles de la Société Internationale; — un Musée moderne exclusivement composé d'œuvres du dix-neuvième siècle; — une salle d'exposition d'objets d'art et de curiosité exposés en vente publique et attenant à une salle de vente; — une bibliothèque consacrée uniquement aux Beaux-Arts: — des salles destinées à l'enseignement artistique, à des cours publics, à des lectures, à des concerts; — un club artistique, — et les locaux nécessaires à la direction.

La Société a tenu à donner à la fois toutes les facilités et toutes les garanties désirables à ses actionnaires; elle a, à cet effet, fait choix d'un banquier dans presque tous les pays et elle s'est assuré le concours des maisons de premier ordre. Elle a également des commissionnaires-expéditeurs dans les principaux ports, pour l'envoi des œuvres d'art en Angleterre (1).

La Société fait aux exposants l'avance de tous les frais de transports.

Les artistes ont en tout temps le droit de retirer leurs œuvres en en donnant au moins quinze jours d'avance l'avis au secrétariat. Toute œuvre non vendue peut rester exposée pendant un an.

(1) Ces renseignements devant être très utiles aux artistes, nous donnons ici la liste des banquiers et des expéditeurs de la Société Internationale des Beaux-Arts.

BANQUIERS :

Pour le Royaume uni de la Grande-Bretagne et d'Irlande : *The London*

Étrangère à toute spéculation, cette vaste entreprise n'a recouru à aucune publicité pour se constituer; à ses fondateurs se sont joints un nombre considérable d'artistes et d'amateurs, et chaque jour voit s'augmenter la liste des deux catégories d'actionnaires. En Belgique, M. Gallait a tenu à honneur d'être le premier à s'inscrire, et l'Ecole presque entière a suivi cet illustre exemple; en France, en Hollande, en Italie, en Allemagne, les adhésions sont également très nombreuses.

*and County Bank,* Lombard street, Londres, ses succursales et ses correspondants.
Aix-la-Chapelle : M. C. W. OEder.
Anvers : M. L. de Terwangne.
Berlin : Disconto Gesellschaft.
Bordeaux : MM. Jas. Violett et C^e^.
Bruxelles : la Banque de Belgique.
Copenhague : MM. Frohlich et C^e^.
Dusseldorf : MM. Baum, Boeddinghaus et C^e^.
Florence : MM. French et C^e^.
Francfort-sur-Mein : MM. Gogel, Koch et C^e^.
Genève : MM. Lombard, Odier et C^e^.
La Haye : MM. Scheurleer et fils.
Lisbonne : M. H. G. Scholtz.
Lyon : MM. Milsom, Poy et Ch. Berry, 19, Place et maison Tholozan
Madrid : MM. Bell et C^e^.
Marseille : MM. Folsch et C^e^, 59, rue Sylvabelle.
Munich : MM. Rob. Froëlich et C^e^.
Paris : M. Pedro Gil, 6, boulevard des Capucines.
Rome : MM. Plowden, Cholmeleys et C^e^.
Rotterdam : MM. Moses, Ezechiels et fils.
Stockholm : MM. Tottie et Arfwedson.
Turin : MM. Nigra frères.
Venise : MM. S. et A. Blumenthal et C^e^.
Vienne : MM. Stametz et C^e^.

COMMISSIONNAIRES-EXPÉDITEURS :

Anvers : MM. C. Derling et C^e^.
Amsterdam : MM. C. Hemman et C^e^.
Boulogne : M. J. de Meyer.
Rotterdam : MM. C. Hemman et C^e^.

L'élan a été tel que la Société se trouve en mesure d'inaugurer ses travaux d'une manière qui dépasse toutes les espérances; sa première exposition, qui s'ouvre dans le courant du mois de mars et qui durera pendant toute la saison de Londres, comprend des œuvres du plus grand mérite; nous espérons pouvoir en rendre compte.

A la clôture de la saison, des expositions seront ouvertes à Edimbourg, Dublin, Liverpool, Manchester ou Brighton, et peut-être simultanément dans deux de ces grandes villes, et successivement dans toutes les villes importantes du Royaume-Uni; une loterie d'objets d'art très-largement conçue assurera chaque fois aux exposants la vente d'un grand nombre de leurs œuvres.

L'organisation d'une Revue artistique mensuelle avec planches hors texte, que veut publier la Société Internationale, est très-avancée; le format adopté est le grand in-4°; pour la partie artistique, de nombreuses négociations sont entamées, et plusieurs ont déjà abouti; ainsi la précieuse collaboration de MM. Gallait, Chaplin, Flameng, La Guillermie, Schubert, Danse, Lauters, Roelofs, Billoin, Jongkind, Hymans, Eugène Smits, etc., est définitivement acquise au nouveau recueil, qui sera en quelque sorte exclusivement consacré à l'Art du dix-neuvième siècle et paraîtra en deux éditions: anglaise et française. Quant à la partie littéraire, il nous suffira, pour faire apprécier son mérite, d'annoncer que M. W. Burger a promis son active collaboration et a bien voulu offrir à la Société d'être un de ses correspondants à Paris.

Les Directeurs, convaincus que les seules œuvres d'un mérite réel sont celles qui sont dues à l'inspiration personnelle en dehors de toute ligne imposée, laissent à leurs collaborateurs l'indépendance la plus absolue; ce sont eux, artistes et écrivains, qui proposent les divers sujets qu'ils veulent traiter, et parmi lesquels les directeurs se bornent à faire leur choix; la seule condition imposée, c'est de ne pas perdre de vue que l'Art du dix-neuvième siècle, son passé, son présent, son avenir, servent de programme et de but à la publication nouvelle.

La Société Internationale des Beaux-Arts n'a rien négligé

pour se créer des relations puissantes et en quelque sorte une étroite solidarité d'intérêts avec les Sociétés du continent; les négociations suivies avec plusieurs d'entre elles dont l'influence est très-grande, permettent de croire à la réalisation d'une vaste fédération des forces artistiques et littéraires. L'association belge, qui occupe le premier rang, vient de donner l'exemple; nous apprenons en effet, que le « Cercle artistique et « littéraire de Bruxelles » a adressé à tous ses membres, à tous les artistes et hommes de lettres du pays, une circulaire, qui leur annonce qu'elle s'est entendue avec la Société anglaise pour la représenter officiellement en Belgique et y patronner son œuvre. La Hollande et l'Italie vont faire de même, et nous espérons qu'en France, tant d'excellentes sociétés qui existent à Paris et en province ne voudront pas laisser échapper cette occasion de faire preuve de leur vitalité et tiendront à apporter le concours de leurs forces à l'œuvre nouvelle de progrès, dont tout homme animé de l'amour du beau et du bien doit saluer avec bonheur l'avénement. Si,en effet, les travailleurs de l'intelligence veulent comprendre ce qu'ont si bien saisi les travailleurs de l'industrie, surtout en Angleterre et en Allemagne, — s'ils sont assez sages pour reconnaître que le système coopératif est la vraie base de leur indépendance, et qu'il y a plus de puissance régénératrice dans la seule union de leurs propres forces, que dans tous les encouragements et les subsides gouvernementaux, qui ne s'obtiennent presque constamment qu'aux dépens de la dignité du solliciteur, et dont l'influence n'a jamais été et ne saurait être que destructive de toute originalité, ils verront promptement succéder à l'art factice, malsain, au milieu duquel ils se débattent, un art puissant, vivifiant et toujours jeune, et leur prospérité personnelle comme individus, croître en raison de la dignité plus grande et plus justement respectée de leur caractère, et de l'indépendance féconde de leurs œuvres.

Quant à nous, qui appelions de tous nos vœux cette ère nouvelle, nous ne pouvons assez applaudir à la création de la Société Internationale des Beaux-Arts, qui a su résumer en elle tous les éléments indispensables pour atteindre ce noble but;

nous croyons d'autant plus fermement à son complet succès, que ses principes sont purs de tout alliage, et que les hommes qui se sont donné la mission de les appliquer, unissent à l'esprit d'entreprise, la pratique et la persévérance; ce n'est pas sans raison qu'un juge éminent a dit d'eux :

« Ce qu'Anglais veut, Dieu le veut; les Anglais, du moins,
« en sont convaincus, et, comme ils s'aident eux-mêmes avec
« une rare capacité, le Ciel les aide (1). »

Que les artistes y réfléchissent, et ils seront forcés de reconnaître que jamais œuvre n'a été d'un intérêt plus vital pour eux. Il ne s'agit point d'illusions, de rêves, d'utopies, mais du plus pratique, du plus sain, du plus digne de tous les systèmes; qu'ils méditent bien ces faits et ces chiffres, ils sont d'une éloquence devant laquelle il n'y a qu'à s'incliner : vingt-deux ans se sont écoulés depuis que les « Probes Pionniers de Rochdale » ont fondé sous ce nom la première société coopérative; ils étaient quatorze, réduis à la plus affreuse misère, mais pleins d'énergique volonté et de véritable esprit de fraternité; bien qu'aux abois dans toute la force de l'expression, ils surent s'imposer une retenue de vingt centimes par semaine sur des salaires très-insuffisants, et cela jusqu'à ce qu'ils eussent réuni un capital de 700 francs;—c'est avec ces sept cents francs que fut fondée leur association régénératrice; aujourd'hui les quatorze sont environ cinq mille à Rochdale seule; les 700 francs se sont transformés, dans cette même petite ville, en un capital de plus de 4,000,000 de francs, réuni de la même manière, et les associés possèdent des écoles, des cabinets de lecture, seize magasins pour la vente de toutes les denrées, des magasins de vêtements de toute espèce, une immense filature de coton, un moulin à blé et une quantité considérable de maisons. Pendant toute la terrible crise cotonnière, l'usine des « Probes Pionniers » est la seule qui n'ait pas chômé

(1) *Trésors d'Art exposés à Manchester en 1857, et provenant des collections royales, des collections publiques et des collections particulières de la Grande-Bretagne*, par W. Burger. Paris, Ve Jules Renouard, 1857. 1 vol in-18, page 4.

un seul jour, et qui n'ait cessé de réaliser des bénéfices. Ce n'est pas tout : la société des quatorze a engendré dans les Trois-Royaumes plus de cinquante sociétés analogues qui toutes prospèrent.

Les artistes ne sauraient trop méditer ces faits, qui, loin d'être exagérés, sont affaiblis ; l'exacte vérité est plus brillante encore ; s'ils veulent connaître le secret de cette prospérité inouïe, c'est chose bien aisée ; au lieu de continuer à végéter isolés, les « Probes Pionniers, » voulant enfin triompher de la misère et conquérir l'indépendance, ont résolu un beau jour de s'appeler LÉGION ; c'est ce que vient proposer à son tour aux artistes et aux lettrés la Société internationale des Beaux-Arts de Londres.

# LE CHARNIER

DE

# L'ANCIEN CIMETIÈRE SAINT-PAUL.

(SUITE, voir la livraison de février, n° 3.)

N'oublions pas de rappeler, en terminant, qu'alors les rois avaient leur sépulture à Saint-Denis, les princes du sang aux Célestins, à l'Ave-Maria, à Sainte-Catherine du Val des Écoliers (dont nous évoquerons sans doute aussi un jour les hôtes), et dans bien d'autres églises, et l'on sera forcé de convenir que ce petit coin de terre, aujourd'hui bien ignoré et bien perdu au milieu de la grande ville, renferme cependant beaucoup d'illustrations de ce monde, comme nous l'avons annoncé en commençant ce travail.

L'abbé VALENTIN DUFOUR.

## APPENDICES

### (A)

NOMS DES PERSONNAGES ENTERRÉS SOUS LES CHARNIERS.

*La date qui suit le nom est celle de la mort, les numéros sont ceux de correspondance avec cette liste :*

1. *Allard*, Magdeleine, femme M. Leclère, S. D. Voir n° 32.
2. *Allonneau*, Julien d', 4 décembre 1607.
3. *Barbel*, Jacques, dit de Chastres, 24 novembre 1582.

4. *Béhu*, Philippe, 7 juin 1465. Voir son épitaphe.
5. *Béjard*, Magdeleine, 19 février 1672.
6. *Biard*, Pierre, S. D.
7. *Bouliart*, Jean, 29 août 1500.
8. *Bourdin*, Jean, 6 août 1534.
9. *Brullé*, Jean, 2 août 1537. Voir son épitaphe.
10. *Brullé*, Jeanne, femme Poirier, S. D. Voir n° 41.
11. *Budé*, Etiennette, femme N. de la Chesnaye, 30 août 1532. Voir n° 20.
12. *Bure*, Louis, 2 août 1537.
13. *Cailler*, Louise, femme Charron, trésorier de l'Extraordinaire des guerres, 11 janvier 1601.
14. *Cardinal*, Louis, 8 janvier 16..?
15. *Chapellel*, Colette, femme de Pierre de la Salle, 3 décembre 1527.
16. *Charlot*, Pierre, 21 octobre 1505.
17. *Charlot*, Thibault, 6 février 1500.
18. *Charlot*, Pierre, 29 avril 1582.
19. *Charron*, Dohin, 8 juillet 1574.
20. *Chesnaye* (Nicolas de la), 11 avril 1505. Voir sa femme n° 11.
21. *Chesnaye* (Jacques de la), fils du précédent. S. D.
22. *Chesnaye* (Etienne de la) id. id. S. D.
23. *Colas*, Jean, 23 septembre 1510.
24. *Corbye* (Nicole de), 7 mai 1512.
25. *Corbye* (Guillaume de), 21 mars 1590.
26. *Coulongne*, Jeanne de, femme de P. Béhu. Voir n° 4.
27. *Firon* ou *Furon*, Gilles, 20 décembre 1518.
28. *Firon* ou *Furon*, Charles, 14 avril 1551.
29. *Fortin*, Jean, écolâtre, 25 avril 1539. Son épitaphe était en alexandrins.
30. *Guillot*, Jamin, 8 janvier 1401.
31. *Guillot*, Catherine, morte à la mi-août 1537, femme de Jean Brullé. Voir n° 9.
32. *Girard*, Catherine, femme de N. de Corbye, 23 mai 1496. Voir n° 24.
33. *Leclère*, Michel, 22 juin ????
34. *Leclère*, Sarra, femme de Jacob Phelippeaux. S. D. Voir n° 40.
35. *Lepreulx*, Jean et sa famille, 1607.
36. *Letellier*, Jean, 19 avril 1582.
37. *Lecourt*, Marie, femme de J. Turgon. S. D. Voir n° 47.
38. *Longueil* (Jeanne de), femme de G. de Corbye. S. D. Voir n° 25.
39. *Luteux*, Marguerite, femme de Dohin Charron, 1542. Voir n° 19.
40. *Phelippeaux*, Jacob. S. D.
41. *Poirier*, Mathurin, 18 février 1576.
42. *Rabodange*, Claude, mort en son hôtel, rue Saint-Antoine, 24 septembre 1514.

43. *Relot*, Paquette, femme de J. Letellier, 18 août 1596. Voir n° 36.
44. *Robineau*, Roger, 19 janvier 1633.
45. *Spifame*, Samuel. S. D.
46. *Tronson*, Marguerite, 13 juin 1497.
47. *Turgon*, Jean, 1 août 1553.
48. *Ursières* (Jean des), 4 septembre 1461. Voir son épitaphe.

---

## (B.)

### VOCABLE DES CHAPELLES DE L'ÉGLISE SAINT-PAUL, SERVANT DE SÉPULTURE DE FAMILLE.

Les chapelles de :

| | |
|---|---|
| Saint-Louis, dite de Nicolle Gilles, aux | de Noailles. |
| Notre-Dame de Pitié ou des Parfaits, aux | Parfait. |
| Saint-Jérôme, aux | Malbre du Houssay. |
| Saint-Etienne, aux | Foulé de Mortangis. |
| Saint-Joseph, aux | Garnier. |
| L'Annonciation, aux | de Guénégaud. |
| Sainte-Geneviève, aux | Chenoise. |
| Saint-Jacques, aux | de Chavigny. |
| Saint-Jean-Baptiste, aux | Gobelin de Brinvilliers. |
| Saint-Mars et Saint-Sulpice, aux | Sully (branche cadette). |
| Saint-Lubin, à | l'abbé de Sainte-Croix, puis à M. de la Plane. |
| Saint-Vincent, aux | Scarron (branche collatérale). |
| La Communion, à | M. de Lebel. |
| Sainte-Anne, à | M. Olier de Verneuil. |
| Sainte-Gemme (Citée par Lebeuf. T. II. 328). | |
| Saint-Amable d'Auvergne, à | M. Hennequin (1548). |
| Saint-Philippe. (Voir Lebeuf, *ubi supra*.) | |
| Saint-Roch, aux | Chambray (1567). |

---

## (C.)

### PERSONNAGES CÉLÈBRES ENTERRÉS DANS L'ÉGLISE SAINT-PAUL.

On peut prendre au hasard, ce sont tous noms connus :

Gilles *Nicolle* (1503) et Marie *Turquan*, sa femme (1498); Robert *Cénal* (1560); Jean *Nicot*; *Quélus*, *Maugiron*, *Saint-Mégrin*, mignons de Henri III;

Pierre *Biard*; François et Hardouin *Mansard*; le duc de *Biron*; *Desmarest de Saint-Sorlin*; Adrien *Bailiet*; *Camus du Bellay*; Armand *de Corbie*; *De Péréfixe*; *Chastelain*; *Sainte-Aure*; l'abbé *Quintinien*; Henri *Dumont* et Jean *Belet*, musiciens; un *Politien*, légat de Clément VIII; les *Métezeau*; les *Bragelonne*; les *Philippeaux*; les *Champin*; les *d'Orgemont*; les *Cernuel*, etc., etc.,

Et pour ne pas allonger indéfiniment cette trop longue nomenclature, nous ne citerons pour le cimetière de la paroisse que deux noms historiques, qui à eux seuls suffiraient à son illustration :

François Rabelais et l'Homme au masque de fer.

---

## (D.)

### ÉPITAPHES DIVERSES.

On avait consacré au prédécesseur de Dumont, quarante-cinq ans organiste de Saint-Paul, cette naïve et touchante inscription :

*Épitaphe de pierre,*
*Contre la grande porte de l'église de Saint-Paul, de*

Jean Belet.

Ayant été par vingt et cinq ans organiste d'icelle église, étant mort par un tragique accident, étant, le unzième jour de janvier, jetté ou tombé dans la rivière, dessus le pont de bois de la Tournelle et repesché le 25ᵉ jour d'Avril ensuivant près de Chaillot, et de là fut apporté en ladite église de Saint-Paul.

Cy gist le corps de honorable homme Jean Belet, vivant bourgeois de Paris, qui ayant été l'espace de 25 ans organiste de cette paroisse de Saint-Paul, est décédé par un cruel accident, le unzième janvier l'an mil six cent trente-cinq, au grand regret de M. le curé et de MM. les marguilliers et de tous les paroissiens, qui le chérissoient grandement, et après un si long et pieux service, a été contraint de céder à la mort qui luy a comme ravy et emporté son corps dans le tombeau, afin que son âme eust plus de liberté dans les cieux de continuer cette douce harmonie. Il fut inhumé le vingt-cinq avril ensuivant.

Vous tous qui par icy passez
Dites Requiescat in pace.

Françoise de la Salle, sa femme, pour mémoire de son affection, par la permission de MM. les marguilliers, a fait mettre cette pierre afin d'en avoir souvenance.

Priez Dieu pour luy.

Le célèbre musicien Henri Dumont (1616-84) fut aussi organiste de cette paroisse de Saint-Paul, pendant quarante-cinq ans; retraité en 1674, il mourut dix ans après et fut enterré dans l'église.

---

*Épitaphe*
*en vieille rime, sous les charniers de Saint-Paul, contre le mur, du côté de la rue Saint-Antoine.*

La mort amerre aux humains fait la guerre,
Et fait gésir sous ce charnier en terre,
Feu JEAN BRULLÉ, un marchand honnorable
En son vivant humain et charitable.
Dieu par sa grâce et grand miséricorde
De ses péchés vrai pardon lui accorde.
L'an mil cinq cent trente-sept décéda
Deuxième aoust Attropos lui darda
Un coup mortel et ny seut résister.
Donc passant s'il plaist arrester,
Dites pour luy, et aussi pour tous autres,
De bon courage un ou deux Pater nostre,
Ave Maria, de Profundis.

---

*Épitaphe*
*de pierre contre la porte de Saint-Paul.*

Cy devant gist
*Denisette de* BERTHICHERRE,

en son vivant femme de Husson de Berticherre, garde huche de l'Echansonnerie du Roy, notre Sire, et *Lavandière du corps du Roy*, laquelle trépassa le 26[e] octobre l'an de grâce 1441.

Priez Dieu pour elle (1).

(1) Lebeuf, p. 525, a copié cette épitaphe et lui a conservé l'orthographe du temps.

## (E.)

### EXTRAIT DU REGISTRE DE TOULORGE.

Voici les épitaphes de l'église, charniers et cimetière de l'église Saint-Paul à Paris, qui ne sont pas dans le grand recueil des épitaphes de Paris.

Les noms sont les mêmes que dans le manuscrit de l'Arsenal intitulé : *Églises de Paris*, excepté l'épitaphe de Marie Hervé, que l'on trouve page 297.

Les deux dernières pages renferment les indications suivantes que nous n'avons pu qu'analyser dans notre travail et que nous reproduisons *in extenso* et sans commentaires ; nous conservons l'orthographe du temps :

Inscriptions qui sont aux édifices bastis aux deniers de l'œuvre dans l'enceinte extérieure de l'église (1).

A la maison curiale :

Cette maison presbytérale a été réédifiée en partie aux deniers de l'œuvre de Saint-Paul par le soin et diligence de messieurs Gaspard de Fieubet, trésorier de l'épargne ; Nicolas Parent, receveur des rentes de la ville ; Jacques Lutrat, bourgeois de Paris, lors marguilliers dud. œuvre, et partie aux frais de Me Nicolas Mazure, docteur de Sorbonne et curé de cette église.

Au bâtiment qui sert de logement aux enfants de chœur :

Ce bâtiment a été fait des deniers de l'œuvre du tems de nobles hommes M. Me Timoléon Grangier, conseiller du roy en sa cour de Parlement et président ès-enquêtes d'icelle ; Sr de Lyuerdis ; Mr Me Salomon Phelippeaux, consr du Roy et Me ordre en sa chambre des comptes ; Paul Lemaire, consr du Roy en sa ferme de la Bûche, et Loys de Vaullier, Sr en partie de Moyselles, lors marguilliers. 1611.

A la fin d'un livre, écrit en caractères gothiques, qui servait autrefois à lire les Évangiles au chœur les jours de fête, et qui est couvert d'argent vermeil doré, se lit ce qui suit :

En l'an de grâce mil cinq cens, honorables hommes et sages maitres Tristan de Fontaines, conseiller du Roy en son Parlement ; Nicolle Gilles,

(1) Voir, pour la suite de ces inscriptions, F.

nottaire et sécretaire dud. seigneur Roy et controlleur de son Trésor; Jacques Charmolue, aussi nottaire et secretaire dud. seigneur Roy et controlleur; Borbée et Guillaume de Gaigux, marchand apoticaire et bourgeois de Paris, marguilliers de cette église, firent par Nicole Vaillon, prêtre chapellain en cette dite église écrire ce présent liure, contenant toutes les Evangiles de l'an, pour servir aux fêtes solennelles, et les enluminer décorer et couvrir d'argent et y a le poids de 16 marcs d'argent ou environ, dont la façon et dorure coûta à raison de sept liures tournois pour chacun marc, et en donna led. Gilles tout le parchemin dont ils sont faits et led. M^e^ Nicole la moitié de ses salaires de l'écriture. Item firent et escrire par led. M^e^ Nicole un autre liure des Epitres pour servir ordinairement. Item durant le tems qu'ils furent marguilliers firent faire les choses cy-après déclarées. Premièrement firent faire et parachever de pierre de taille la grosse tour du clocher où sont les cloches de lad. église. Item la firent couvrir de plomb. Item firent faire de neuf la plus grosse cloche de lad. église nommée Paul la princesse. Item firent faire tout de neuf le beffroi du bois où sont pendues lesd. cloches et icelles rabiller, et reprendre tout de neuf tant de bois que de fer. Item firent faire tout de neuf la maçonnerie, charpenterie et couuerture des charniers du cimetierre de lad. église. Item firent clorre et fermer de pierre de taille tous les charniers de circuit dud. cimetierre et y mettre pilliers gros et petits. Item firent faire, réparer et transporter de lieu en lieu la belle croix et marches de pierres de taille qui est au milieu dud. cimetierre, et ôter plusieurs autres menues croix qui étoient aud. cimetierre qui le difformaient. Item firent mettre l'image de l'Annonciade qui est sur le charnier de pierre à l'entrée du cimetierre par où va la procession. Item firent mettre et décorer le sépulchre de Notre Seigneur qui est au coin dud. cimetierre devers l'hôtel du Beau-Treillis et faire faire la voirrure qui est au-dessus dud. sépulchre, où sont les images de Dieu et de Nôtre Dame auprès du Vif. Item firent réparer, redorer et faire des pieds et garnir de pierre tous les reliquaires qui sont en lad. église. Item firent clorre de pierre de taille le puis deuant la grande porte de lad. église et faire les chiens et lyons qui portent les armes du Roy et du Dauphin et paver par bas de pierre de lyais. Eorum delictis parcat Altissimus.

Le présent recueil a esté fait et présenté à Mons^r^ Foucault, conseiller d'Etat et premier marguillier de l'église de Saint Paul à Paris, par son très humble serviteur Toulorge, prêtre clerc de l'œuvre de lad. église en 1715. — Voir Bib. Imp. Recueil de Clérambault. (*Épitaphes*, Tome V, (II^e^ de Paris), fonds français, 8220.

(F.)

INSCRIPTIONS DES BATIMENTS DE SAINT-PAUL.

A la Bibliothèque Mazarine, dans un manuscrit cité plus haut (1), nous avons retrouvé les inscriptions qui se lisaient sur les divers bâtiments et qui ne se trouvent pas dans le recueil manuscrit; nous les donnons comme complément de la note précédente :

Le bâtiment de l'entrée de la communauté où est présentement logé le tapissier de l'église, construit en 1625, du temps de Me Antoine Fayet, curé; de Balthasar Gobelin, président de la chambre des comptes; Jean de Phelippeaux de Villesavin, maître des comptes; René Fleury, architecte des bâtiments du Roy; Guillaume de Villain, marchand, bourgeois de Paris, marguilliers.

Le bâtiment des prêtres, commencé à bâtir en 1626, étant curé monsieur Fayet; marguilliers, Jacques Pinon, consr d'Etat et privé; Hérouard, maître d'hôtel du Roy; Viard et Brussin, fini en 1627 sous le même Jacq. Pinon; Pierre Suble, seigr de Rouilly, trésorier général de l'ordinaire; Brussin et Antoine Julien.

A l'aile du même bâtiment on lisait :

Ce nouveau bâtiment a été fait et réédifié de neuf pour loger les ecclésiastiques officiers de l'église en l'année 1651.

Me Mazure, curé. Marguilliers : Cordier, chevalier, seigneur de Beauregard, président de la chambre des comptes; Jacques Legendre, controlleur des gabelles; Charles de Hénaut, notaire au Châtelet et Jean de Méromont, marchand drapier.

Enfin, le bâtiment au-dessus des charniers, construit de neuf des deniers de la fabrique en 1654.

Me Mazure, curé.

M. Geoffroy Lhuillier, seigneur d'Orgeval, maître des requêtes, Claude Chastelain, maître de l'hôtel du Roy; Jacques de Pont, trésorier-payeur de la gendarmerie et René Gaillard, sr de Chaumont, marguilliers.

Le charnier de Saint-Paul est un des plus beaux et des plus grands de Paris; les vitres en ont été peintes à l'envi par les meilleurs peintres sur verre qu'il y eût alors. La chapelle de la communion est grande et d'une assez belle ordonnance. Les

(1) Page 396.

peintures des quatre vitraux qui sont du côté du charnier sont de Desengères. Pour ménager le jour des vitraux du sanctuaire du côté du chevet de l'église les charniers sont couverts en terrasse. (Plan de 1737, Arch. de l'Empire.)

---

## (G.)

### NOMS DES PERSONNAGES ENTERRÉS A SAINT-PAUL-SAINT-LOUIS (1).

Les caveaux de cette église sont par leur destination rangés en deux catégories bien distinctes ; les Jésuites s'étaient réservé les caveaux principaux, et abandonnaient à des familles les caveaux des chapelles, indépendants les uns des autres et n'ayant aucune communication avec les cryptes où reposaient les membres de l'ordre.

Nous allons, dans l'exploration rapide que nous devons en faire, suivre cette marche rationnelle, en commençant par ceux des particuliers.

#### I. SÉPULTURES PARTICULIÈRES.

La chapelle des Jésuites comprenait dix chapelles ; les trois plus près de l'entrée de l'église, et de chaque côté, s'ouvraient par une dalle et on y descendait par une échelle ; les deux qui se trouvaient dans les bras de la croix avaient la leur par le caveau principal ; enfin par derrière le maître autel se trouvaient deux escaliers, aujourd'hui condamnés, qui descendaient aux deux caveaux des chapelles latérales.

A droite en entrant :

*Première chapelle dite des* FONTS BAPTISMAUX.

Caveau vide.

Les Génovéfains avaient mis dans la chapelle les monuments

(1) Extrait de la notice historique sur la paroisse royale Saint-Paul-Saint-Louis, par M. de Hansy. Paris, in-8°, 1842.

des Biragne, enlevés seulement en 1835 des Petits-Augustins et transportés à Versailles. Si les cercueils y ont été inhumés, ils ont disparu depuis la grande révolution.

*Deuxième chapelle, dite de* Saint-Paul.

Caveau vide.

*Troisième chapelle, sans vocable.*

Sépulture des la Tour d'Auvergne, dits de Bouillon; on y a trouvé :

1° Le cercueil de Louis de la Tour d'Auvergne. 20 janvier 1753.

2° Id. Henri de la Tour d'Auvergne. 7 mars 1753.

3° Un petit cercueil en plomb.

4° Un petit baril en plomb.

5° Un cœur en plomb et dessus: *Cardinal Dup rron.*

6° Un cœur en plomb, avec cette inscription :

Ci est le cœur de feu messire Jacques Duperron (1), évèque d'Evreux .... décédé le 14e jour de février 1649.

7° Un cercueil en plomb sans inscription.

8° Un cercueil en plomb, celui d'Elisabeth de la Tour d'Auvergne. 21 septembre 1725?

A gauche en entrant :

*Première chapelle dite de la* Sainte Famille.

Sépulture des d'Orgemont; contient sept cercueils en plomb de différents membres de cette illustre maison, qui a compté des illustrations dans l'Église, la robe et l'épée.

*Deuxième chapelle dite de* Saint-Louis.

Sépulture des Champront.

Le caveau renferme douze cercueils en plomb, un seul avec le nom de Michel de Champront, conseiller du Roy. 19 mars 1647.

(1) Neveu du précédent; ils portaient le même prénom.

*Troisième chapelle, sans vocable.*

Sépulture des Suramond (de Paris).

Ce caveau renferme quatre cercueils en plomb, ceux de :

Marie Chassebras, veuve de Louis de Suramond, 3 septembre 1670.

Louis de Suramond, son fils, 24 août 1653.

Louis de Suramond, le père, 28 octobre 1647.

Magdeleine le Royer, veuve de Valentin de Chassebras, juillet 1633.

Les travaux du calorifère ayant nécessité l'ouverture de ce caveau, les cercueils furent transportés dans la chapelle des Fonts, au lendemain de Solférino où un membre de cette famille, officier dans l'armée française, perdit la vie.

*Chapelles de la croisée.*

L'entrée des caveaux placés sous ces deux chapelles, appelées celle de droite de *Saint-Ignace* ou des Condé, celle de gauche de Saint-François-Xavier (1), était par le caveau principal de la nef.

*Chapelles latérales du chœur.*

Enfin, des deux côtés du chœur se trouvent deux dernières chapelles, sans vocable; celle de droite, conduisant à la sacristie, servait à la sépulture des Valençay et renfermait, dans cinq cercueils, les corps de :

1° Jean d'Estampes de Valençay, marquis d'Estampes, 4 février 1671.

2° Philippe de Béthune, comte de Selles, 12 mars 1658.

3° Une enfant mort-née, 13 juin 1663.

4° Marie de Gruel, femme de Jean d'Etampes, 11 mars 1656.

5° Claude-Charlotte, leur fille, 11 octobre 1637.

La chapelle de gauche, dite de *Saint-Vincent de Paul*, sépulture des la Meilleraye.

(1) Aujourd'hui de la Vierge.

Un baril en fonte contenait les entrailles du duc de la Meilleraye, décédé au grand Arsenal, le 8 février 1664.

Le corps de Georges Cadoudal y fut placé après son exécution (1804), et y demeura jusqu'en 1814, où il fut transporté en Vendée.

Des inscriptions, malencontreusement rétablies telles qu'elles étaient avant la révolution, puisque, les monuments étant détruits, elles sont une lettre morte, apprenaient que les cœurs de Louis XIII, à droite, et de Louis XIV, à gauche, y étaient déposés.

Deux anges d'argent, rehaussés d'ornements en vermeil, soutenaient une boîte qui renfermait le cœur de ces princes, la couronne qui la surmontait, et la boîte également en vermeil. Jacques Sarrazin avait exécuté le premier monument, et Coustou le jeune le second.

Le conseil de fabrique, dans sa séance du 17 août 1806, invita Bonaparte à placer dans sa chapelle des Tuileries les quatre anges d'argent de l'église Saint-Louis des Jésuites, déposés jusque-là aux Petits-Augustins (1).

M. Denys de Hansy paraît avoir trop ajouté foi aux dépositions d'un bas officier de l'église qui prétendait que les cœurs des deux rois avaient été enveloppés de linges et enterrés dans le passage Saint-Louis, au bas des marches de la porte de l'église. Le fait serait sujet à contestation; mais il n'en est pas besoin ici, puisqu'on lit dans Jacquemart (2) que les cœurs de ces princes avaient été, par ordre de Louis XVI, transportés au Val-de-Grâce, fait qui se trouve également rapporté dans les mémoires du P. Lenfant (3). L'auteur confirme encore notre sentiment en citant un procès-verbal constatant que Petit-Radel les avait enlevés du Val-de-Grâce, où ils étaient déposés pendant la révolution et les avait remis à M. de Dreux-Brézé, et au comte de Pradel, intendant de la liste civile sous la Restauration.

(1) Une décision ultérieure, celle-ci n'ayant pas eu d'exécution, les destina à orner la chapelle de Pie VII, à Fontainebleau. Où sont-ils aujourd'hui?

(2) Remarques historiques sur les églises supprimées, etc., 1791.

(3) Confesseur de Louis XVI.

## II. SÉPULTURE DES JÉSUITES.

Entre la chaire et le haut de l'œuvre, une dalle non scellée donne entrée, au moyen d'un escalier en pierre, aux grands caveaux qui servaient de sépulture aux religieux de la Compagnie de Jésus.

Le caveau principal, n° 1, occupe la partie de la nef comprise sous le dôme; deux autres caveaux, nos 2 et 3, s'étendent sous la chapelle de la Sainte Vierge, et deux autres, nos 4 et 5, sous la chapelle qui lui fait face. Une ouverture en forme de puits, à gauche de l'escalier, conduit à deux caveaux parallèles qui s'étendent jusqu'au passage Saint-Louis, nos 6 et 7; dans ce dernier se trouve un escalier sans issue.

Les corps sont en pleine terre, la tête sans doute tournée contre le mur; des plaques de plomb (ou même des ardoises), fixées au mur par un clou, portent au repoussé le nom du religieux et la date de sa mort; le plus souvent ce sont les seules indications qu'elles fournissent.

## GRAND CAVEAU.

(MUR N° 1.)

1. P. Nicolas Lafontaine, 1er janvier 1741 (1).
2. P. Thomas Gouye, 24 mars 1725.
3. P. Louis Saigne, 16 avril 1683.
4. P. Marin, 26 février 1702.
5. P. Meunier, 12 décembre 1682.
6. P. Jean François Anjalran, 8 mars 1740.
7. P. Eustache, 1er avril 1716.
8. P. Gaspard Séguiran, 21 novembre 1644
9. P. François Xavier de Coëtlogon, 26 janvier 1745.
10. P. Nouët, 21 mai 1680.
11. P. Brossamin, 2 septembre 1702.
12. P. François Annat, 14 juin 1670.
13. F. André Gourdan, 3 mars 1740.

(1) *P. abréviation de Père; F. de Frère.*

14. F. Etienne Gobert, 24 juillet 1751.
15. P. Hazon, 25 janvier 1717.
16. P. Saint Pierre, 19 juin 1701.
17. P. Jean Philippeaux, 2 août 1645.
18. P. René Joseph Tournemine, 16 mai 1739.
19. P. Claude Crest, 1668.
20. P. Grave, 7 février 1717.
21. P. François N. Pallette, 7 avril 1670.
22. P. Valois, 12 septembre 1700.

(MUR N° 2.)

23. P. Jean Luisset, 10 décembre 1670.
24. P. Jean Cornet, 9 mars 1645.
25. P. Guillaume Duménil, 17 février 1650.
26. P. Guillaume Lebrun, 7 mai 1758.

(MUR N° 3.)

27. P. Desdéserts, 7 juin 1685.
28. F. Jean Baptiste Chevalier 26 mai 1754.
29. P. Vigier, 15 décembre 1647.
30. F. Lenain, 6 avril 1718.
31. P. Vertemont, 26 juillet 1686.
32. P. Gabriel Ormangey, 15 mai 1750.
33. P. Sébastien Marchand, 22 juillet 1646.
34 F. Guillaume Drogue, 12 mars 1745.
35. F. Ferry, 12 juin 1701.
36. P. Jean Radominski, 18 janvier 1756.
37. P. Nicolas Lombard, 5 mars 1646.
38. P. François Tacon, 13 mars 1665.
39. F. Louis Mégard, 21 octobre 1745.
40 P. Claude Nicolas Delamorlière, chanoine de Sainte-Geneviève, 30 mars 1774.
41. F. Claude François Moineau, 10 avril 1755.
42. P. B. de Montreuil, 15 janvier 1646.
43. P. Anne Joseph Delaneuville, 4 avril 7159.
44. P. Jobert, 30 octobre 1719.
45. F. Pierre Baynon, 23 janvier 1756.
46. P. Jean Charles de Couvigni, 19 novembre 1745.
47. P. Robineau, 21 septembre 1702.
48. F. Louis Vatbleq, 12 avril 1755.
49. P. Alexandre Jarry, 2 novembre 1645.

50. P. Hubert du Halde, 6 octobre 1749.
51. P. Guillaume Ségaut, 19 décembre 1748.
52. F. Etienne Valarcher, 24 mai 1756.
53. P. Antoine François Lefévre, 16 septembre 1737.
54. P. Labbe, 1er avril 1720.
55. P. Jacques Brisson, 14 décembre 1745.
56. F. Etienne Simonin, 11 janvier 1679.
57. P. Jean Chauveau, 20 avril 1755.
58. P. Voisin, 12 novembre 1687.
59. P. Philippe Lallemant, 24 août 1748.
60. P. Charles de Laistre, 20 octobre 1720.
61. P. François Despares, 27 octobre 1756.
62. P. Louis François Clavier, 23 janvier 1738.
63. P. Benoise, 27 janvier 1688.
64. P. Edmond Rivière, 5 mai 1746.
65. P. Magnan, 10 décembre 1705.
66. F. Louis Caillé, 22 mars 1749.
67. P. Jacques Audry, 10 décembre 1650.
68. P. Claude Bertrand de Lynières, 31 mai 1746.
69. F. Nicolas Lemaistre, 22 mars 1739.
70. M. l'évêque d'Avranches (Daniel Huet), 26 janvier 1721.
71. P. Bullioud, 10 mai 1651.
72. P. Joseph Stanislas Allec, 28 mai 1748.
73. P. Giroust, 19 octobre 1689.
74. P. Alexandre Roger, 17 février 1757.
75. P. Etienne Charlet, 26 octobre 1652.
76. P. Ménestrier, 10 janvier 1705.
77. P. Bertrand Rivals, 27 novembre 1746.
78. P. Nicolas Caussin, 15 juillet 1651.
79. P. Charles Nicolas Frémont, 5 avril 1739.
80. F. Nicolas Bissaut, 6 février 1652.
81. P. Pierre Joseph Arthry, 9 octobre 1723.
82. P. Claude Lingendes, 12 avril 1660.
83. P. Jacques Lambept, 24 mai 1670.
84. P. Jean Delabarre, 10 janvier 1680.
85. P. Duhamel, 21 octobre 1680.
86. P. Bernard Gauvet, 14 décembre 1746.
87. P. Nicolas Saraba, 17 avril 1739.
88. F. Adrien Lapostolle, 16 février 1723.
89. P. François Lefévre, 14 mai 1757.

—

(MUR N° 4.)

90. F. Letanneur, 1er septembre 1723.
91. P. Pierre de Govil, 23 janvier 1758.
92. F. Antoine Lemore, 27 février 1741.
93. P. François Fournier, 3 mars 1651.
94. P. Joseph Isaac Berruyer, 18 février 1758.

(MUR N° 5.)

95. P. Michel Rabardeau, 24 janvier 1649.
96. P. François de Paule Bretonneau, 22 mai 1741.
97. P. A. Charpentier, ..... 1684.
98. P. Michel Favereau, 16 août 1648.
99. P. Charles Paulin, 12 avril 1653.

## CAVEAU N° 2.

(MUR N° 1.)

100. P. Fontaine, 6 avril 1692.
101. P. Lefort, 24 décembre 1713.
102. P. Louis Roy, 19 avril 1671.

(MUR N° 2.)

103. P. Etienne Chamillard, 1 juillet 1730.
104. P. Dubois, 21 décembre 1690.
105. P. Jacques Bordier, 17 août 1672.
106. P. Gonnelieu, 28 février 1715.
107. F. Brunet, 23 avril 1691.
108. P. Jean-Baptiste Du Halde, 18 août 1743.
109. P. L. Pise Joseph de Blainville, 12 février 1752.
110. P. Lefort, 14 décembre 1713.
111. P. Henri Ingré, 12 octobre 1672.
112. P. du Trévou, 1er juillet 1729.
113. P. Mouret, 6 avril 1691.
114. P. Quentin, 28 novembre 1712.
115. P. Pierre Forgerays, 14 octobre 1743.
116. P. Jean Bagot, 23 avril 1644 (?)
117. F. Clément Jalladon, 23 juillet 1752.
118. P. Charles-Henri Forget, 3 avril 1729.
119. P. de Goulaine, 31 mars 1691.
120. P. Crasset, 4 janvier 1692.
121. P. Sylvain Pérusseault, 30 avril 1753.

(MUR N° 3.)

Néant.

(MUR N° 4.)

122. P. Claude Hardi, 20 février 1661.
123. P. Charles de Monthiers, 8 janvier 1729.
124. P. Charles-Joseph Tainturier, 4 novembre 1753.
125. P. Montescot, 30 janvier 1710.
126. P. André Castillon, 25 mai 1671.
127. P. Gabriel Daniel, 23 juin 1728.
128. F. Suhard, 12 novembre 1666.
129. P. Charles Kennet, 26 avril 1728.
130. P. Damonville, 27 septembre 1709.
131. P. Jean-Baptiste Ragon, 11 décembre 1670.
132. P. Jourdan, 7 février 1692.
133. P. de Brillac, 11 juillet 1709.

## CAVEAU N° 3.

(MUR N° 1.)

134. P. de la Chaise, 20 janvier 1709.
135. P. Georges Savalette, 7 août 1753.
136. F. Morice Watien, 4 août 1762.
137. P. Dozanne, 19 janvier 1709.
138. P. Longueval, 14 janvier 1735.
139. P. Pierre Chamillard, 5 avril 1733.
140. P. Héraut, 15 janvier 1709.
141. P. Proust, 5 novembre 1694.

(MUR N° 2.)

Néant.

(MUR N° 3.)

142. P. Nicolas Chatillon, 20 mars 1759.
143. P. Dinville, 10 septembre 1708.
144. P. Borinet, 27 avril 1695.
145. P. Charles Riglet, 7 mars 1753.
146. P. le Gobien, 6 mars 1708.
147. P. Louis Raffard, 28 août 1759.
148. P. Delamèche, 30 octobre 1706.
149. F. Jean-Louis Ancelin, 13 novembre 1760.
150. P. Dutertre, 9 avril 1697.
151. P. Aymeret, 14 juin 1706.

152. P. P.-T. Pallu, 7 juin 1697.
153. P. J.-B. Duvaurouy, 24 janvier 1739.
154. P. Charles Amiot, 21 mai 1762.
155. F. Pierre Pailloux, 12 mai 1751.
156. P. Verjus, 16 mai 1706.

(MUR N° 4.)

Néant.

## CAVEAU N° 4.

(MUR N° 1.)

Néant.

(MUR N° 2.)

157. P. Delaroche, 26 octobre 1699.
158. F. Gérard Collet, 22 mai 1742.
159. F. F. Grosbois, 29 juillet 1678.
160. P. Jacques de la Baune, 21 octobre 1725.
161. P. Martin Pallu, 21 mai 1742.
162. P. Louis Orry, 19 juillet 1726.
163. P. Jean-Baptiste Geoffroy, 30 octobre 1675.
164. P. Pierre des Champes, 9 septembre 1726.
165. P. de la Bourdonnaye, 27 avril 1699.
166. P. Jean-Baptiste de Bélingan, 9 mars 1743.

(MUR N° 3.)

Néant.

(MUR N° 4.)

167. P. Chennevelie, 5 septembre 1699.
168. F. Jacques Potel, 18 mai 1727.
169. P. Pierre Brumoy, 16 avril 1743.
170. P. Bourdaloue, 13 mai 1704.
171. P. Louis-François de la Marguerie, 6 février 1742.
172. F. Leclerc, 17 mai 1704.
173. P. Honoré Gaillard, 11 juin 1727.

## CAVEAU N° 5.

(SUR LE MUR N° 3.)

174. P. Sacadinot, 22 décembre 1663.

Les autres n'ont pas d'inscriptions; dans le caveau sont vingt-trois cercueils en plomb, la plupart déchirés; cinq portent les épitaphes de :

175. 1° Mr Perrault, baron de Milly, 19 avril 1681.

176. 2° Marie-Marguerite de Lorraine d'Elbeuf, 7 août 1679.
177. 3° Catherine-Henriette, légitimée de France, duchesse d'Elbeuf, 20 juin 1663.
178. 4° François Gascoin, gentilhomme de la chambre du Roy, 15 février 1604.
179. 5° Jeanne Jappin, veuve de François Chaillou, 20 mars 1703.

## CAVEAU N° 6.

(MUR N° 1.)

180. Damoiselle Guillouet, 9 avril 1647.
181. P. Ignace Armand, 8 décembre 1638.

(MUR N° 2.)

182. P. Etienne-Honoré Desconseils, 30 septembre 1741.
183. F. Thomas Etienne, 24 mai 1740.

## CAVEAU N° 7.

(MUR N° 3.)

184. P. Lemoine, 23 août 1671.
185. M. Roy, 8 novembre 1653.

Une plaque de marbre, contre un pilier du dôme, rappelle que *Bourdaloue* repose dans cette église ; une autre plaque, au pilier correspondant, indique que *Huet*, comme l'illustre sermonnaire, a sa sépulture dans les cryptes, l'un et l'autre au-dessous du marbre. En 1860, des petits-neveux de Bourdaloue, en souvenir de leur mariage, célébré à Saint-Paul, ont fait poser sur l'endroit où il repose, dans la crypte, une table de marbre noir.

### *Inscriptions tumulaires de la nef.*

Antoine *Sermenté,* chanoine régulier, 9 octobre 1787.
Laurent *de Gironde,* chanoine régulier, 5 novembre 1786.
Claude-Nicolas de la *Morlière,* chanoine régulier, 30 mars 1774.
Jean *François,* chanoine régulier, 8 mai 1776.
Jean-Jacques *Chenard,* chanoine régulier, 11 septembre 1788.

On n'a retrouvé dans les caveaux que la sépulture de ce chanoine. (Voir caveau 1, n° 40.)

Sur une dalle du chœur on lit l'épitaphe suivante :

« Hic condita sunt viscera reverendissimi in Christo Patris
« Caroli *Faure*,
« Sanctæ Genovefæ Parisiensis abbatis,
« Canonicorum regularium congregationis gallicanæ primi
» Præpositi generalis, qui, dum vixit, filios suos intra viscera
» condidit. Obiit die 4 novembris, anno salutis 1644,
« Ætatis 50, professionis 30. »

# LISTE

DES

# OUVRAGES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS.

PUBLIÉS EN FRANCE PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE 1865.

---

## I. — TRAITÉS DIVERS ; HISTOIRE ET BIOGRAPHIE.

Philosophie de l'art ; par H. Taine. Leçons professées à l'Ecole des Beaux-Arts. Gr. in-18, 179 p. Paris, impr. Martinet; libr. Germer-Baillière.

Bibliothèque de philosophie contemporaine.

— Appendice au Code international de la propriété industrielle, artistique et littéraire, contenant les traités internationaux et les lois françaises et étrangères depuis 1855 jusqu'à ce jour, avec des précis et des notes ; par J. Pataille, avocat. In-8°, 240 p. Paris, imp. Hennuyer et fils ; bur. des Annales de la propriété industrielle.

— Dessins et modèles de fabrique, traités internationaux, législation française et étrangère, jurisprudence en France et en Belgique. Projet de loi soumis à la Chambre des représentants de Belgique à la séance du 17 novembre 1864 ; par Edouard Calmels, avocat. Juillet 1865. In-8°, 86 p. Paris. impr. Gaittet ; libr. Durand.

— Traité de stéréotomie, comprenant les applications de la géométrie descriptive à la théorie des ombres, la perspective linéaire, la gnomonique, la coupe des pierres et la charpente, avec un atlas de 74 pl. in-f°; par C. F. A. Leroy, ancien professeur à l'Ecole polytechnique, 4e *édition*, revue et annotée par M. E. Martelet, professeur de géométrie descriptive. Tome 1, texte, et tome 2, atlas. In-4°, xvi-596 p. Paris, imp. et lib. Gauthier-Villars.

— Guide pratique pour l'étude du dessin linéaire et de son application aux professions industrielles ; par MM. A. Ortolan et J. Mesta. Texte.

In-18 jésus, LXXVI-206 p. et atlas de 42 pl. Paris, impr. Bourdier et Cᵉ ; libr. E. Lacroix.

Bibliothèque des professions industrielles.

— Stabilité des constructions. Etude théorique et pratique sur l'équilibre des voûtes ; par Hippolyte Fontaine. In-8°, 31 p. Saint-Nicolas, impr. Trenel.

Extrait de l'Annuaire 1865 de la Société des anciens élèves des Ecoles impériales d'arts et métiers.

— Architecture et céramique. Recherches et études sur leurs formes depuis les Égyptiens jusqu'à nos jours : par A. Martin, statuaire. In-4°, 8 p. et 2 pl. Bourges, impr. Jollet; Paris, Lejeune.

— Caractères de l'architecture dans les monuments de la Vendée. Mémoire lu au congrès archéologique tenu à Fontenay en 1864 ; par M. l'abbé Auber. In-8°, 13 p. Caen, impr. et libr. Le Blanc-Hardel.

Extrait du compte rendu des séances archéologiques tenues à Fontenay en 1864.

— Fragments faisant suite aux Annales de la peinture, par Etienne Parrocel. In-8°, IX-146 p. Marseille, impr. Clappier.

— Peintures al Sugo d'Erba, représentant des sujets composés par Raphaël pour les tapisseries de la chapelle Sixtine. In-18, 23 p. Paris, impr. Goupy et Cᵉ; libr. Vᵉ B. Duprat.

— Note sur une peinture récemment découverte à l'église Saint-Sernin de Toulouse ; par M. Esquié. In-8°, 11 p. et planche. Toulouse, impr. Rouget frères et Delahaut.

Extrait des Mémoires de l'Académie impériale des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse.

— Histoire de la caricature moderne ; par Champfleury. In-18 jésus, XX-319 p. et vign. Paris, impr. Raçon et Cᵉ ; libr. Dentu.

— Histoire de l'art. Des estampes et de leur étude, depuis l'origine de la gravure jusqu'à nos jours ; par C. Leber. Extrait du tome Iᵉʳ des Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais, publié, avec l'autorisation de la Société, par E. Swagers, peintre attaché au musée. Suivi de 25 gravures reproduites par la photographie, tirées du cabinet des estampes d'Orléans, et provenant de la collection Leber que possède aujourd'hui le musée de peinture. In-4°, 39 p. Orléans, imp. Chenu ; libr. Herluison.

— Etude d'iconographie religieuse. Notice lue à la Société d'histoire et d'archéologie de Châlon, le 14 juillet 1864 ; par le docteur Loydreau,

membre de la Société d'histoire et d'archéologie de Châlon-sur-Saône. Grand in-8°, 15 p. Beaune, imp. Lambert.

— Iconographie des tombeaux ; par M. Grimoard de Saint-Laurent. In-8°, 56 p. Arras, impr. et libr. Rousseau-Leroy; Paris, libr. Putois-Cretté.

Extrait de la Revue de l'Art chrétien.

— Essai sur les Poteries antiques de l'ouest de la France; par F. Parenteau. Gr. in-8°, 22 p. et 5 pl. Nantes, impr. et libr. Charpentier.

Titre rouge et noir.

— Documents relatifs aux anciennes faïenceries lyonnaises; par F. Rolle. In-8°, 32 p. Lyon, impr. Vingtrinier.

— Note sur une marque de faïence contestée ; par le docteur Alfred Lejeal, président de la section d'histoire et de littérature de la Société impériale de Valenciennes, et par M. J. D***, membre de la même société. In-8°, 16 p. Paris, impr. Jouaust.

— Coup d'œil sur l'ensemble des produits de la céramique poitevine, suivi de recherches sur les verriers et faïenciers italiens établis dans l'ouest de la France, aux XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles ; par Benjamin Fillon. In-4°, 36 p. Fontenay-le-Comte, impr. et libr. Robuchon.

Extrait de Poitou et Vendée.

— La Photographie pour tous, apprise sans maître ; par L. Mulot et Casimir Lefebvre, chimistes-photographes. 3e *édition*, revue et corrigée. In-8°, 30 p. Lagny, impr. Varigault; Paris, libr. Desloges.

— Archéologie et photographie. Notice lue à l'Académie de Mâcon le 24 novembre 1859, par le docteur Loydreau, membre de la Société d'histoire et d'archéologie de Châlon-sur-Saône. Grand in-8°, 11 p. Beaune, impr. Lambert.

— Galerie des artistes peintres, sculpteurs, architectes ; par Mme C. Fallet. In-8°, 269 p. et 4 grav. Rouen, imp. et lib. Mégard et Ce.

Bibliothèque morale de la jeunesse.

— Benvenuto Cellini; par A. de Lamartine. Grand in-18, 245 p. Poissy. impr. Bouret; Paris, libr. Michel Lévy frères ; librairie nouvelle. 1 fr.

Collection Michel Lévy.

— Velasquez et ses œuvres ; par William Stirling, traduit de l'anglais par G. Brunet. Avec des notes et un catalogue des tableaux de

Velasquez par W. Burger. In-8°, VIII-296 p. Paris, impr. Hennuyer et fils; libr. Ve J. Renouard.

— Le Tombeau de Watteau à Nogent-sur-Marne. Notice historique sur la vie et la mort d'Antoine Watteau, sur l'érection et l'inauguration du monument élevé par souscription en 1865, publiée par les soins du conseil municipal. In-8°, 68 p. et 2 gravures. Paris, impr. Meyrueis; libr. Ve J. Renouard; Nogent, libr. Evecque.

Tirage : 300 exempl. sur papier vélin. 200 exempl. sur papier vergé fort, titre rouge, grav. avant la lettre ; 50 exempl. sur grand papier de Hollande, titre rouge, grav. sur Chine.

## II. COLLECTIONS, NOTICES ET EXTRAITS.

— Musée (le) impérial du Louvre, collection de 500 pl. gravées au burin par les sommités contemporaines, d'après les grands maîtres en peinture et en sculpture des diverses écoles; avec description des sujets, notices littéraires et discours sur les arts par des écrivains célèbres. 1re livraison. Titres. In-f°, 5 p. Paris, impr. et lib. Firmin Didot frères, fils et Ce.

Chaque livraison, composée de 5 grav., paraîtra deux fois par mois.

— Les Gemmes et joyaux de la couronne, publiés et expliqués par Henry Barbet de Jouy, conservateur du musée des Souverains et des objets d'art du moyen âge et de la renaissance ; dessinés et gravés à l'eau-forte, d'après les meilleurs originaux, par Jules Jacquemart. 1re partie. In-f°, 34 p. et 30 pl. Paris, impr. Claye ; à la chalcographie des musées impériaux.

— Catalogue des collections du cabinet d'armes de S. M. l'empereur ; par O. Penguilly-L'Haridon, conservateur du musée d'artillerie. Palais de l'industrie. Musée rétrospectif. Grand in-8°, 80 p. Paris, impr. Bonaventure et Ducessois; Libr. centrale.

— Nouveau guide au Musée de Versailles. Description exacte par galeries, salles et numéros, jusques et y compris la salle de 1792, portant le n° 135, etc.; augmenté des noms des artistes. In-18, VIII-136 p. Versailles, impr. Cerf; l'éditeur.

— Exposition des beaux-arts. Salon de 1865; par Louis Auvray, statuaire, directeur de la Revue artistique. In-8°, 125 p. Paris, imprim. Dubois et Vert; lib. A. Lévy fils; aux bureaux de la Revue artistique.

— Etude sur les Beaux-Arts. Salon de 1865; par Félix Jahyer. In-18 jésus. 188 p. Paris, impr. Wiesener et Ce; libr. Dentu.

— Almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts, contenant le salon de 1865, articles littéraires, etc.; précédé d'une histoire littéraire et dramatique de l'année, par M. Jules Janin. Illustré de vignettes et portraits. 14e année. 1866. In-8°, 96 p. Paris, impr. Plon; librairie Paguerre.

— Un mobilier historique des XVIIe et XVIIIe siècles; par P. L. Jacob (bibliophile). In-8°, 24 p. Paris, impr. Meyrueis.

— Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1865. Palais de l'industrie. Musée rétrospectif. Salle polonaise. In-8°, 31 p. Paris, impr. Bonaventure et Ducessois; Lib. centrale.

— Catalogue des œuvres et des produits modernes exposés au Palais de l'Industrie. Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1865. In-12, 270 p. Paris, impr. Walder; Librairie centrale.

— Catalogue des écoles de dessin et supplément au catalogue des œuvres et des produits modernes. Union des beaux-arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1865, au palais de l'Industrie. In-12, 129 p. Paris, imprimerie Walder; Lib. centrale.

— Notes théoriques et pratiques sur les expositions des beaux-arts en province; par Ernest Fillonneau, directeur du Moniteur des Arts. In-4°, 6 p. Paris, impr. Kugelmann; Ve Jules Renouard.

— Journal illustré de l'Exposition toulousaine, paraissant deux fois par semaine pendant toute la durée de l'exposition. N° 1. 19 juin 1865. Grand in-4° à 3 colonnes, 4 p. Toulouse, imprimerie Hébrail, Durand et Compe.

— Catalogue général des objets d'art exposés par la Société philomathique de Bordeaux, en 1865. Galerie spéciale de l'art ancien. In-8°, 96 p. Bordeaux, impr. Gounouilhou.

— Le Musée archéologique de Dijon; par Nicolas Fétu. In-16, 55 p. Dijon, impr. Jobard.

— Notice sur quelques vases peints de la collection de M. Alexandre Castellani; par J. de Witte, membre de l'Institut. In-8°, 40 p. Paris, impr. Thunot et Ce; Rollin et Feuardent.

— Etude sur la chasuble de saint Regnobert, évêque de Bayeux au XIe siècle, par M. l'abbé L. Tapin. In-8°, 66 p. Arras, imp. et lib. Rousseau-Leroy; Paris, lib. Putois-Cretté.

Extrait de la Revue de l'art chrétien.

— Les Galeries publiques de l'Europe; par M. J. G. D. Armengaud,

fondateur de l'Histoire des peintres. Italie. Gênes, Turin, Milan, Parme, Venise, Bologne, Florence, Naples, Pompéi. T. 2. In-f°, 300 p. Paris, impr. Lahure.

— Femmes (les) blondes selon les peintres de l'école de Venise; par deux Vénitiens. In-8°, 330 p. Paris, impr. Bonaventure, Ducessois et Ce; libr. Aubry. 12 fr. Papier vergé et papier chamois.

Tiré à petit nombre sur papier vélin; 50 exemp. sur papier raisin vergé; 6 exemp. sur peau vélin.

— L'Hôtel de Carnavalet, notice historique; par J. M. Verdot, chef d'institution. 2e *édition*. In-8°, XI-92 p. Lyon, imprim. Perrin; lib. Aubry.

— Notice historique sur le château de Nantes; par M. Ch. Bougouin fils, membre de la Société archéologique de la Loire-Inférieure. In-8°, 149 p. Nantes, imp. Ve Mellinet.

— Notices archéologiques sur des monuments historiques du IIe au XVIIe siècle, trouvés dans le sol de Rouen; par J. M. Thaurin. In-8°, 32 p. Rouen, imp. Brière et fils.

— Notice sur les gens de guerre du comté de Saint-Paul qui sont enfouis à Coucy depuis 1411; par E. de Beaumont. In-8°, 48 p. et 2 gr. Paris, imp. Renou et Maulde; libr. Morel.

— Sigillographie de la ville d'Arras et de la cité, comprenant 34 pl., avec catalogue analytique, précédé d'un essai sur les sceaux de la commune; par A. Guesnon, professeur au lycée impérial de Rennes. In-4°, XXXIX-72 p. Arras, impr. Brissy; libr. Topino; Paris, lib. Durand.

— Sceaux des évêques de Noyon, communication faite au comité archéologique de Noyon; par Arthur de Marsy, archiviste paléographe. In-8°, 12 p. Noyon, impr. Andrieux; Paris, lib. Dumoulin.

— Note sur une médaille de Calvin appartenant à la collection de la Société des antiquaires de Normandie; par M. A. Joly. In-4°, 6 p. Caen, imp. Leblanc-Hardel.

— Mémoire sur les bronzes antiques de Neuvy-en-Suillias; par P. Mantellier, président à la cour impériale d'Orléans, membre de la Société archéologique de l'Orléanais; lu à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, le 8 juillet 1864. Dessins de Charles Pensée. In-4°, 48 p., 1 carte et 16 pl. Orléans, imp. Jacob; Paris, Rollin et Feuardent.

Extrait du t. 9 des Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais.

— La Colonne Trajane décrite par W. Frœhner. Texte accompagné d'une carte de l'ancienne Dacie et illustré par M. Jules Duvaux. Musée impérial du Louvre. Département des antiques et de la sculpture moderne. In-8°, XVI-168 p. Paris, imp. De Mourgues frères.

— De l'usage des rouelles chez les Gaulois; par Charles Cournault. In-8°, 4 p. et pl. Nantes, imp. Lepage.

— La Serrurerie, recueil des ouvrages en fer et en bronze du XIe au XVIIIe siècle; par P. Martin, architecte. Juin 1865. In-4°, 7 p. et 20 pl. Lyon, impr. Ve Lépagnez; Paris et départements, les principaux libraires.

Il paraît un vol. de 20 pl., avec texte, tous les six mois.

— Les Martins de l'horloge de Cambrai; par A. Durieux. In-8°, 25 p. Cambrai, impr. Carion.

— Chenets et Landiers; par E. Marchand. In-8°, 40 p. et 4 pl. Paris, imp. Voitelain et Ce; V. Bion.

Les Grandes Industries artistiques de France.

— Revue industrielle et artistique du Midi. 1re année, no 1. 21 mai 1865. In-fo à 3 colonnes, 4 p. Toulouse, imp. Franc, Rabolte et Ce, Abonnement: du 15 mai au 15 octobre.

Paraissant tous les dimanches avant l'exposition; et le dimanche et le jeudi, pendant la durée de l'exposition, jusqu'au 15 octobre.

### III. STATISTIQUE MONUMENTALE. — ARCHÉOLOGIE.

Paris à vol d'oiseau et France pittoresque; par une Société d'archéologues et d'artistes. Ouvrage orné de gravures. In-8°, 64 p. Paris, impr. Lainé et Havard; libr. Renault et Ce.

— Le Tour de Marne, décrit et photographié; par Emile de La Bédollière et Ildefonse Rousset. 2e *édition*. In-18 jésus, 215 p., 10 pl. et 1 carte. Paris, imp. Claye; Lib. internationale.

— Guide complet de l'étranger à Rouen, précédé de l'Histoire de Rouen; par L. Petit. Orné d'un plan de la ville et de 8 lithographies. In-18, 246 pages. Rouen, imp. Boissel; lib. Haulard.

— Guide du voyageur et de l'étranger dans la ville de Caen, suivi d'un dictionnaire alphabétique, topographique, archéologique et historique des communes du département du Calvados, avec un plan de la ville de Caen. In-32, 189 p. Caen, imp. et lib. Nigault de Prailauné.

— Guide du baigneur dans Dieppe et ses environs; par M. l'abbé Cochet, inspecteur des monuments historiques de la Seine-Inférieure. In-16, 327 p. Rouen, imp. Cagniard; Dieppe, lib. Marais.

— Plombières ancien et moderne, avec gravures, plans et vues générales; par J. D. Haumonté, maire de Plombières. In-8°, 347 p. Mirecourt, imp. et lib. Humbert.

— La Thiérache, recueil de documents concernant l'histoire, les beaux-arts, les sciences naturelles et l'industrie de cette ancienne subdivision de la Picardie. 2e livraison. In-4° à 2 col., 241 p. Vervins, imprimerie Papillon.

— Dictionnaire topographique du département de la Nièvre, comprenant les noms de lieux anciens et modernes, rédigé sous les auspices de la Société nivernaise des lettres, sciences et arts; par Georges de Soultrait, membre non résident du comité impérial des travaux historiques, etc. In-4°, xii-246 p. Paris, imp. impériale.

Dictionnaire topographique de la France.

—Voyage en Bourbonnais, Moulins, Néris, Vichy, Bourbon-l'Archambaut et leurs environs; par Louis Nadeau. In-18 jésus, 576 p. Moulins, imp. Fudez frères; Vichy, lib. Bougarel.

— Poitou et Vendée, études historiques et artistiques; par B. Fillon et O. de Rochebrune. 7e, 8e, 9e et 10e livraisons. In-4°, 174 p. et 29 pl. Fontenay-le-Comte, imp. et lib. Robuchon.

—La Charente communale illustrée : archéologie, sciences, arts, agriculture, industrie, commerce, poésie, légendes, histoire, biographies; ouvrage rédigé par une société de gens de lettres; rédacteur en chef, M. Alcide Gauguié, professeur d'histoire et de littérature (cours spécial) au lycée impérial d'Angoulême. T. I. Arrondissement d'Angoulême. 1re livraison. In-8°, 32 p. Angoulême, imp. Nadaud et Ce.

Les livraisons paraissent de mois en mois.

— Guide de l'étranger à Bordeaux et dans le département de la Gironde; par Charles Cocks; orné de vues des principaux monuments et d'un beau plan de Bordeaux. *Nouvelle édition*, revue et augmentée par E. F...; précédée d'une notice sur le palais de l'Exposition. In-18, 288 p. et grav. Bordeaux, impr. Lavertujon; libr. Féret.

— Guide de l'étranger à Bordeaux et à la onzième exposition de la Société philomathique. In-12, 295 p. Bordeaux, impr. Gounouilhou; libr. Chaumas.

— L'Alsace ancienne et moderne, ou Dictionnaire topographique, historique et statistique du Haut et du Bas-Rhin, par Baquol. 3e *édition*, entièrement refondue; par P. Ristelhuber, membre de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. In-8°, 648 p. Strasbourg, impr. Silbermann; libr. Salomon; Paris, libr. Aug. Aubry.

— De Paris en Afrique, voyage et chasses en Algérie; par Benjamin Gastineau. Illustré de 9 dessins sur bois par Gustave Doré et Janet-Lange. Grand in-18, xi-145 p. Poissy, impr. Bouret; Paris, libr. Dentu.

— Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile; par A. J. Du Pays. 4e *édition*, revue et considérablement augmentée, contenant 1 carte de l'Italie, 1 carte de la Sicile, 6 cartes particulières et 54 plans de villes, de musées, etc. Tome 2. Italie du Sud. In-18 jésus, LII-604 p. Paris, impr. Raçon et Comp.; libr. L. Hachette et Compagnie.

Collection des Guides-Joanne.

— Journal de voyage. Italie. Egypte. Judée. Samarie. Galilée. Syrie. Taurus Cilicien. Archipel grec; par Léon Paul. 2e *édition*. In-12, 335 p. Strasbourg, impr. veuve Berger-Levrault; Paris, libr. française et étrangère.

— Histoire de Paris depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours; par Amédée Gabourd. Tome 4. In-8°, 578 p. Mesnil, imprimerie H.-F. Didot; Paris, librairie Gaume frères et Duprey.

— Notice historique et statistique sur la commune d'Abbecourt, canton de Noailles; par M. Désiré Dumont, membre de la Société académique d'archéologie, etc., de l'Oise. In-8°, 124 p. Beauvais, impr. Desjardins; libr. Pineau.

— Notice historique et archéologique sur les communes du canton de Ville-sur-Tourbe (Marne); par Edouard de Barthélemy. In-8°, 128 p. Châlons-sur-Marne, imp. Laurent; Paris, librairie Aubry.

Tiré à 50 exemplaires numérotés.

— Histoire de Château-Chinon; par le docteur E. Bogros, bibliothécaire de la ville. In-8°, 359 p. et 3 pl. Château-Chinon, impr. Boulu; libr. Buteau.

— Notice historique sur la ville de Conches. Ouvrage entièrement inédit et orné d'un grand nombre de dessins; par Alex. Gardin, membre de la Société française d'archéologie. In-8°, 128 p. et 13 pl. Evreux, impr. Bernaudin; libr. Leclerc.

— Plan et description de la ville de Dieppe au XIVe siècle, dressés d'après le coutumier ou cueilloir recueilli pour messire Guillaume de Vienne, archev. de Rouen; par M. Guillaume Tieullier, prêtre de Saint-Jacques. In-4°, 40 p. et 1 pl. Dieppe, impr. Delevoye; libr. Marais.

Ce plan et la description sont de M. Méry, ingénieur des ponts et chaussées, et accompagnés de notes par M. l'abbé Cochet.

— Histoire de la ville et du port de Brest; par P. Levot, conservateur de la bibliothèque du port de Brest. Le port depuis 1681. T. 2. In-8°, 391 p. et plan. Brest, impr. Anner; l'auteur; Paris, libr. Mme Bachelin-Deflorenne.

— D'Aulnay et de son église; par M. J. L. M. Brillouin. In-8°, 30 p. Saint-Jean-d'Angély, imp. et lib. Lemarié.

Extrait du Bulletin annuel de la Société historique et scientifique de Saint-Jean-d'Angély.

— Essai historique sur la ville et l'abbaye de Luxeuil; par L. Ecrement; suivi de la Réponse à la truite du Breuchin, par le même. In-8°, 168 p. Lure, impr. Bettend.

— Redon, description de la ville et de ses principaux monuments, avec un précis historique. In-18, xxix-87 p. Arras, impr. Rousseau-Leroy; Redon, libr.

Extrait de l'Histoire de Redon, par un prêtre, ancien élève du collége Saint-Sauveur.

— Notice historique sur Cornay et son ancien château; par le comte Gabriel de Pouilly. In-8°, 42 p. Mézières, impr. et libr. Devin.

Extrait de la Revue historique des Ardennes. — Tiré à 50 exemplaires.

— Recherches sur l'emplacement et la disposition d'ensemble du château du duc Raoul, à Nancy; par M. P. Morey, architecte. In-8°, 19 p. Nancy, impr. Lepage.

— Notice historique sur la ville et le pays de Pamiers, ancien royaume de Frédélas; par Jacques Ourgaud, D. M., ancien maire de Pamiers. In-8°, IV-299 p. Pamiers, impr. et libr. Vergé.

— Histoire archéologique, descriptive et graphique de la Sainte-Chapelle du Palais; par MM. Decloux et Doury, architecte et peintre. In-f°, 52 p. et 25 pl. Paris, impr. Claye; libr. Morel et Ce.

— Histoire de l'abbaye de Notre-Dame de Coulombs, rédigée d'après les titres originaux; par Louis Merlet, archiviste d'Eure-et-Loir. In-8°, XII-259 p. et 12 grav. Chartres, imprim. Garnier; libr. Petrot-Garnier.

Tiré à 290 exempl. : 200 sur pap. vergé, 15 sur pap. vélin azuré, 12 sur pap. pur vergé de fil, numérotés à la presse, 3 sur pap. vélin fort.

— Description historique et monumentale du Mont-Saint-Michel, de la basilique de l'Archange et de l'église souterraine de Notre-Dame du Mont-Tombe; par l'abbé E. A. Pigeon. 2e *édition*. In-16, XXXVII-190 p. et grav. Avranches, impr. Tribouillard.

Titre rouge et noir.

— Église royale et collégiale de Notre-Dame de Nantes, monographie historique et archéologique, ornée de 6 pl.; par Stéphane de La Nicollière. In-8°, IX-438 p. Nantes, impr. et lib. Forest et Grimaud; Paris, libr. Aubry.

Tiré à 206 exempl., dont 6 sur pap. vergé.

— Monographie du prieuré de Notre-Dame de Bois-Garant, sur la commune de Sautron (Loire-Inférieure); par M. L. Phelippes-Beaulieu, avocat. 2e *édition*, augmentée et corrigée, avec les preuves. In-8°, 148 p. et planches. Nantes, impr. Charpentier.

Il a été tiré de cet opuscule : 104 exempl. sur beau papier avec double titre rouge et noir et vignette, et 5 planches ; 208 exempl. sur papier ordinaire avec une seule planche.

— Histoire de l'abbaye royale de Saint-Benoît-sur-Loire ; par M. l'abbé Rocher, chanoine d'Orléans. Ouvrage orné de 21 pl. et précédé d'une lettre de Mgr Dupanloup à l'auteur. Grand in-8°, XVIII-582 p. Orléans, impr. Jacob.

— Simple note historique sur l'église collégiale de Blanzac; par J. F. Eusèbe Castaigne, bibliothécaire d'Angoulême. In-8°, 16 p. Angoulême, imp. Nadaud et Cie.

Tirage à 100 exemplaires. — Extrait du Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente, année 1863.

— Historique de l'abbaye de Celles ; par Gabriel Lévrier. In-8°, 43 p. Niort, impr. Mercier ; libr. Clouzot.

— Histoire de l'abbaye de Nieuil-sur-l'Autise, depuis sa fondation (1068) jusqu'à sa sécularisation (1721), accompagnée d'un plan et d'une vue de l'église ; par Ch. Arnauld. Gr. in-8°, 114 p. Niort, impr. Favre et Ce ; libr. Clouzot.

Extrait des Mémoires de la Société de statistique, sciences et arts du département des Deux-Sèvres.

— Mémoire historique sur l'abbaye de Belchamp, de l'ordre des Prémontrés, au comté de Montbéliard ; par M. E. A. Bouchey. In-8°, 76 p. Belfort, impr. Clerc.

— Description de l'église de Saint-Pierre, à Aire ; par M. l'abbé E. Van Drival, chanoine honoraire d'Arras. In-8°, 61 p. Arras, impr. Schoutheer.

— Notice sur le couvent des Jacobins de Toulouse. In-12, 112 p., 1 grav. et 1 plan. Toulouse, impr. Chauvin.

— Histoire de l'Église paroissiale de Notre-Dame et Saint-Michel, à Draguignan ; par M. Raymond Poulle, membre de la Société française d'archéologie. In-8°, 552 p. Draguignan, impr. Garcin.

— Comité archéologique de Senlis. Comptes rendus et mémoires. Année 1864. In-8°, LXXXII-304 p. et 5 pl. Senlis, impr. Duriez ; tous les libr. du département.

— Mémoires de la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle. In-8°, 287 p. Metz, impr. et libr. Rousseau-Pallez.

— Recueil des Notices et Mémoires de la Société archéologique de la province de Constantine. 1865. In-8°, xxiv-192 p. et 11 pl. Constantine, impr. Alessi et Arnolet ; Alger, libr. Bastide ; Paris, Challamel, aîné.

— Rapports faits à la Société des antiquaires de Normandie, dans sa séance du mois de novembre 1864, par M. Renault : l'un sur le rapport adressé à M. le maréchal Vaillant, ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, par M. Ruprich-Robert, sur le château de Falaise, etc. In-8°, 15 p. Caen, impr. et libr. Le Blanc-Hardel.

Extrait du 3e vol. du Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie.

— Rapport sur les communications de M. Bréan : Gien-le-Vieux et ses abords ; par M. Marchand, membre de la Société archéologique de l'Orléanais. In 8°, 21 p. Orléans, impr. Jacob.

Extrait des Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais, t. 9.

— Mémoires lus par M. l'abbé F. Baudry, curé du Bernard (Vendée), aux séances générales de la 31e session du congrès archéologique de France, tenu à Fontenay-le-Comte en 1864, etc. In 8°, 45 p. Caen, impr. Leblanc-Hardel.

Extrait du compte rendu des séances archéologiques tenues à Fontenay en 1864.

— Répertoire archéologique du département du Tarn, rédigé sous les auspices de la Société littéraire et scientifique du département établie à Castres ; par M. Hippolyte Crozes, membre du conseil général du Tarn. In-4°, III-67 p. Paris, impr. impériale.

Répertoire archéologique de la France.

— Genabum. Essai sur quelques Passages des Commentaires de César ; par M. Eugène Bimbenet. In-8°, 41 p. Orléans, impr. Jacob.

Extrait des Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais.

— Question de Genabum. Existe-t-il des vestiges apparents d'un pont dans le lit de la Loire, en face de Gien-le-Vieux ? In-8°, 40 p. et pl. Orléans, impr. Jacob.

Extrait des Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais.

— Uxellodunum. Aspect tout nouveau de cette question ; par M. A. Sarrette, lieutenant-colonel au 86e de ligne. In-8°, 24 p. Caen, impr. et libr. Leblanc-Hardel.

— Première lettre sur Uxellodunum, adressée à M. Lacabane, directeur de l'École impériale des chartres ; par M. Bertrandy, inspecteur général des archives. In-8°, 31 p. Cahors, impr. Laytou.

— Études historiques. Commentaires de César. Uxellodunum retrouvé. Fouilles exécutées à Luzech, à Capdenac et à Puyd'Ussolud. Rapide exposé des résultats obtenus ; par J. B. Cessac. In-8°, 15 p. Paris, impr. Dubuisson et Cᵉ ; libr. E. Dentu.

— Uxellodunum, études historiques et critiques sur l'emplacement de cette ville celtique ; par J. R. D. Nadal. In-8°, 64 p. Cahors, impr. Laytou.

— Coups de plumes et coups de pioches à propos d'Alise ; par G. Debombourg. In-8°, 19 p. Lyon, impr. Vingtrinier.

— Fouilles de l'oppidum de Beuvray. Nouvelles indications de la Bibracte de César. Rapport par M. J. G. Buliot. In-16, 33 p. Autun, impr. Dejussieu.

— Rapport sur les fouilles de Beuvraignes ; par M. J. Corblet. In-8°, 8 p. Amiens, impr. et libr. Lemer aîné.

— Numismatique mérovingienne. Liste des noms de lieux inscrits sur les monnaies mérovingiennes ; par Anatole de Barthélemy. In-8°, 24 p. Paris, impr. Lainé et Havard ; libr. Aubry.

Extrait de la Bibliothèque de l'École des chartres, 6ᵉ série, t. 1. — Tiré à 100 exempl.

— Les Voies romaines de l'arrondissement de Sarrebourg ; par M. Louis Benoît. In-8°, 18 p. Nancy, impr. Lepage.

— Colonne milliaire trouvée à Brioux, décrite et donnée au musée de Niort par R.-F. Rondier. In-8°, 16 p. et planche. Melle, impr. et libr. Moreau ; Niort, libr. Clouzo.

— Jublains (Mayenne). Notes sur ses antiquités, époque gallo-romaine, pour servir à l'histoire et à la géographie de la ville et de la cité des Aulerces Diablintes ; accompagnées d'un atlas, de plans et dessins. Descriptions par H. Barbe, membre de la Société française d'archéologie. In-8°, 201 p. Le Mans, imp. et lib. Monnoyer frères.

— Notice historique et archéologique sur Sainte-Foi de Morlaas et les monuments gallo-romain, roman, gothique de Taron (Basses-Pyrénées) ; par M. l'abbé L. P. Laplace, curé de Bassillon. In-16, 85 p. et plan. Pau, imprimerie Vignancour.

— Des Monuments dits celtiques, à propos du dolmen de Chamant, près de Senlis (Oise) ; par M. l'abbé Legoix. In-8°, 20 p. Senlis, impr. Duriez.

Extrait des Comptes rendus et Mémoires du comité archéologique de Senlis, 1864.

— Tombes celtiques de l'Alsace, nouvelle suite de mémoires; par Maximilien de Ring. In-f°, IX-55 pages et 16 pl. Strasbourg, impr. Simon.

Tiré à 200 exemplaires numérotés.

— Mémoire sur les ruines et l'histoire de Delphes; par M. Foucart, membre de l'École française d'Athènes. In-8°, 255 p. Paris, imprim. impériale.

Extrait des Archives des missions scientifiques et littéraires. T. 2, 2e série.

— Étude des ruines de Métaponte au double point de vue de l'architecture et de la métrologie; par M. Aurès, ingénieur en chef des ponts et chaussées. In-4° à 2 colonnes, 14 p. Paris, imprim. Claye; lib. Morel.

Extrait de la Gazette des architectes et du bâtiment.

Étude des dimensions de la porte d'un petit temple tétrastyle à Agrigente; par M. Aurès, ingénieur en chef des ponts et chaussées. In-8°, 51 p. et 1 pl. Paris, imp. Lahure.

Extrait du 28e volume des Mémoires de la Société impériale des antiquaires de France.

— Les ruines d'Araq-el-Émir, analyse d'un mémoire de M. de Saulcy; par M. Alex. Bertrand. In-8°, 12 p. Paris, imprim. Pillet fils aîné; lib. Didier et Ce.

Extrait de la Revue archéologique.

— Le Palais de Constantin à Constantinople; par G. Perrot. In-°, 12 p. Metz, imprim. et libr. Rousseau-Pallez

Extrait de la Revue de l'Est, livraison de juillet et août 1865.

— Inscriptions de Troesmis dans la Mésie inférieure. Rapport fait à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, dans les séances des 4 et 18 août 1865, par M. Léon Renier. In-8°, 48 p. Paris, impr. Donnaud; libr. Durand.

Extrait des Comptes rendus des séances de l'Académie.

— Notes épigraphiques. Inscriptions trouvées au quai Roussy, en 1864; inscription relative aux constructeurs de la basilique de Nîmes; une nécropole gallo-romaine à Sainte-Perpétue; sur la date de l'inscription fragmentaire... VIII. TRIB. PO.; par E. Germer-Durand. In-8°, 26 p. Nîmes, imprim. Clavel-Ballivet et Ce.

Extrait des Mémoires de l'Académie du Gard. 1863-1864.

— Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au VIIIe siècle; réunies et annotées par Edmond Le Blant. Développement d'un Mémoire couronné par l'Institut. (Académie des inscriptions et belles-lettres.) T. 2. Les Sept Provinces. In-4°, CLVI-652 p. et 50 pl. Paris, impr. impériale; libr. Firmin Didot frères, fils et Ce.

## CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Décrets et arrêtés relatifs aux beaux-arts, etc. — Extraits des *Mélanges du Philobiblon*, de Londres. — Émail curieux conservé à Evora. — Érection de statues, etc. — Valet de chambre, sculpteur d'instinct. — Inscription trouvée dans les déblais de l'amphithéâtre de Nîmes. — Nécrologie : M. J. Du Seigneur, sculpteur et administrateur de la *Revue des arts*.

---

Par décret impérial en date du 22 février, S. A. le Prince Impérial est nommé président d'honneur de la commission impériale de l'Exposition internationale universelle de 1867.

Les fonctions de président seront exercées au nom de S. A. le Prince Impérial par le ministre d'État, et, en cas d'empêchement par le ministre de l'agriculture, du commerce et des travaux publics, ou par le ministre de la Maison de l'Empereur et des beaux-arts, vice-présidents de la commission impériale.

⁂ Un arrêté du roi Léopold II, en date du 7 février 1866, accorde à l'académie des Beaux-arts de Liége quinze médailles, dont cinq en vermeil, quatre en argent de grand module, et six en argent de petit module, pour être remises en prix aux élèves qui se sont le plus distingués pendant le cours des années scolaires 1863-64 et 1864-1865.

⁂ L'Académie de Belgique (classe des Beaux-arts), a élu, en qualité de membres titulaires, MM. Julien Leclercq et Adolphe Siret, le premier, dans la section de gravure, et le second, dans la section des sciences et des lettres en rapport avec les Beaux-arts. Cette élection a été approuvée par un arrêté royal du 27 janvier dernier.

⁂ Un arrêté du roi Léopold II, en date du 24 janvier, prescrit l'exécution, aux frais de l'État, d'une médaille commémorative représentant d'un côté les bustes réunis du roi Léopold Ier et de la reine Louise, et de l'autre côté, une vue intérieure de l'église de Laeken, lieu de sépulture de Leurs Majestés, avec l'indication de la date de leur décès.

L'exécution de cette médaille est confiée à M. Jacques Wiener, artiste raveur à Bruxelles.

*** Le *Moniteur universel* du 11 février a inséré un décret impérial portant promulgation de la convention conclue le 16 décembre 1865, entre la France et le grand-duché de Luxembourg, pour la garantie réciproque de la propriété des œuvres d'esprit et d'art.

*** Parmi les livres modernes les plus difficiles à rencontrer, il faut placer les *Mélanges des Philobiblon*. Cette société d'amis des livres, fondée à Londres en 1853, a fixé le nombre de ses membres à quarante ; elle a fait imprimer plusieurs volumes de *Mélanges* fournis par les *Philobiblon ;* ces volumes, tirés à très-petit nombre, ne se vendent pas ; chaque membre en reçoit deux exemplaires.

Le contenu de ce recueil serait donc inconnu, surtout hors de l'Angleterre, si un des membres de la société, M. O. Delepierre, connu par de fort bons travaux sur l'histoire littéraire, n'avait eu l'excellente idée de publier une *Analyse* des travaux des Philobiblon.

Cette analyse elle-même n'a eu qu'un tirage restreint ; nous croyons rendre service aux amateurs en signalant, d'après elle, ce qui, dans les *Mélanges* dont il s'agit, concerne les arts.

Mentionnons d'abord une lettre du docteur Waagen, le savant conservateur du Musée de Berlin, *sur l'importance des miniatures des manuscrits pour l'histoire de l'art*. C'est un résumé sommaire et lumineux des diverses raisons qui rendent nécessaire l'étude des miniatures pour être à même de bien juger le caractère et les progrès de l'art depuis le IX^e^ jusqu'au XV^e^ siècle. M. Waagen annonce l'intention de publier une Histoire de la miniature au moyen âge, accompagnée de fac-simile des plus beaux manuscrits de l'Europe. C'est un livre dont le succès n'est pas douteux.

Une notice succincte de M. E. Cheney concerne le portrait de Béatrix Cenci, peint par Guido. Il est hors de doute que ce portrait est l'œuvre de ce célèbre artiste qui avait vingt-cinq ans lors de l'exécution des Cenci, mais il est probable qu'il ait eu accès auprès de la prisonnière. Ce portrait fut fait par ordre de la famille Colonna, proche parente de celle des Cenci, et il passa, par héritage, dans la famille Barberini.

Un artiste habile, sir Charles Eastlake, a communiqué des lettres inédites du Titien, relatives à trois grands tableaux de forme octogone que l'infatigable artiste peignit, à l'âge de 91 ans, pour le plafond de la grande salle du palais municipal de Brescia, nommé *Palazzo della loggia*. Ces trois tableaux furent terminés et envoyés de Venise à Brescia en 1568, lorsque le Titien avait atteint sa quatre-vingt-douzième année. L'année suivante, on les fixa au plafond.

Le 18 janvier 1575, tout l'intérieur du palais, ainsi que la toiture, fut détruit par un incendie. Le Titien, victime de la peste en 1576, survécut donc à la destruction des trois dernières grandes œuvres qu'il avait composées.

Il donne, dans une lettre, des détails précis sur la marche de son entreprise, depuis son origine jusqu'à la fin. Les documents en question ne sont pas inédits; ils furent imprimés, d'après les originaux conservés aux Archives de Brescia, dans l'appendice d'un ouvrage intitulé : *Memorie intorno alle publiche fabbriche della città di Brescia, raccolte da B. Zamboni* (Brescia, 1778), mais elles paraissent avoir été complétement oubliées dans ce volume, d'un intérêt local.

*** Nous empruntons à un rapport de M. A. Demersay sur les résultats d'une mission dans les archives d'Espagne et de Portugal (*Archives des Missions scientifiques*, tome II, 1865), sur un émail fort curieux conservé au musée de la ville d'Evora ; peu de touristes s'aventurent dans cette capitale de l'Alemtejo.

Cet émail, qu'il faut regarder comme un des plus beaux spécimens de l'art français à l'époque de la Renaissance, en dépit de la tradition qui lui assigne une origine byzantine, est un triptyque de Limoges. Sur la pièce centrale comme sur les pièces latérales qui s'appliquent en volets sur la première, sont représentées les scènes principales de la Passion. La monture est d'or massif, unie et sans ciselures.

Une inscription latine collée sur le couvercle de la boîte qui renferme ce précieux calvaire, annonce qu'il aurait appartenu à François Ier et qu'il fut pris dans ses bagages à la bataille de Pavie. Comment a-t-il passé des mains des Espagnols dans celles de l'archevêque d'Evora ? C'est ce qu'on ignore absolument.

*** Le savant bibliographe, M. Ch. Weiss, bibliothécaire de la ville de Besançon a légué, en mourant, une somme de 30,000 francs destinée à l'érection de la statue d'un Franc-Comtois célèbre, le cardinal de Granvelle, ministre de Charles-Quint. C'est M. Petit, statuaire, de Besançon, qui est chargé de l'exécution de cette statue.

*** La ville de Ribemont (Aisne) ouvre une souscription pour élever une statue ou un monument à la mémoire de Condorcet.

*** L'inauguration de la statue de Don Pedro, dans la ville de Porto, a coïncidé avec la clôture de l'exposition internationale. Cette solennité a eu lieu en présence du roi de Portugal. Une médaille commémorative a été offerte à Sa Majesté.

*** On vient de placer solennellement, dans l'église collégiale de Saint-Quentin, la statue du dernier archiprêtre décédé, M. Tavernier. Le défunt est représenté couché sur son tombeau, revêtu de ses habits sacerdotaux ; il a les mains jointes sur la poitrine, dans l'attitude de la prière. L'exécution de cette statue avait été confiée à M. J. Du Seigneur.

∴ On nous signale un exemple véritablement curieux d'aptitude artistique. Il s'agit d'un enfant du Jura, d'un simple valet de chambre, qui, sans la moindre notion préliminaire, est parvenu, dans ses moments de loisir, à tailler plusieurs bustes en marbre de grandeur naturelle, notamment le sien, d'une exécution suffisamment correcte et d'une ressemblance frappante. Ces œuvres, témoignage d'une vocation véritablement exceptionnelle, ont vivement attiré l'attention de plusieurs membres de l'Académie des beaux-arts, et doivent figurer dans l'exposition qu'on organise en ce moment au palais de l'industrie.

∴ En déblayant les grandes constructions qui se trouvent au milieu de l'arène de l'Amphithéâtre romain de Nîmes, on vient de découvrir une inscription des plus curieuses formée de grands caractères d'écriture cursive, encastrée dans le mur occidental de ces substructions et placée à deux mètres environ en contre-bas du sol. Cette pierre gravée est ainsi conçue :

T. CRISPIVS REBVRRVS FECIT.

Il paraîtrait certain que c'est là le nom de l'architecte ou tout au moins celui de l'entrepreneur (*redemptor operum*) de ce grand monument. On sait, par d'autres inscriptions, que les *Crispii* étaient d'une famille d'*artifices* nîmois.

On vient également de trouver dans ces déblais un *clipeus* en marbre : sur une des faces de cette plaque, qui affecte la forme d'un antéfixe, sont sculptées les deux têtes d'un faune et d'un silène en regard d'un petit autel. Sur l'autre face, dont la sculpture est très saillante, un aigle, reposant sur un rocher, appuie une de ses serres sur un canthare que lui présente un personnage aux formes juvéniles et efféminées. On peut donc supposer que ce charmant bas-relief, d'un très-beau travail, représente Ganymède offrant à boire à l'oiseau sacré de Jupiter.

(*Courrier du Gard*, du 23 janvier.)

Cette découverte est très intéressante et préoccupe vivement les archéologues, d'autant plus qu'elle semble devoir être suivie de nouvelles trouvailles. Mais c'est par erreur qu'on a cru reconnaître l'architecte des Arènes dans l'inscription, laquelle ne peut se rapporter qu'à un bienfaiteur, qui avait fait construire à ses frais une partie de l'amphithéâtre.

NÉCROLOGIE.

∴ *La Revue universelle des Arts* vient de perdre son administrateur, M. J. Du Seigneur, statuaire, décédé le 6 mars, après une maladie de quelques jours, à l'âge de 57 ans. C'est une perte bien regrettable pour notre recueil, qu'il avait consenti à diriger sans autre intérêt personnel que son zèle désintéressé pour

l'histoire de l'art, et qui, grâce à lui, avait déjà pris en peu de mois une nouvelle vie; c'est une plus grande perte et plus irréparable encore pour les beaux-arts, dont M. Du Seigneur était un des plus fidèles et des plus savants adeptes. La mort de ce grand artiste, de cet honnête et excellent homme a douloureusement frappé tous ceux qui ont eu l'occasion de le connaître et même de le rencontrer. Il était impossible de se trouver une fois avec lui, sans désirer le revoir souvent, sans éprouver pour lui une vive et intime sympathie. Ce n'était pas seulement un sculpteur habile, instruit, consciencieux, infatigable; c'était encore un savant archéologue, un archiviste des arts, un historiographe des artistes français, un chercheur et un trouveur de documents, de dates et de faits relatifs à cette histoire de l'art en France, qu'il préparait laborieusement et silencieusement depuis trente ans. Ses travaux de statuaire en bronze, en marbre, en pierre, en ivoire, en bois, etc., sont innombrables et dispersés dans les principaux édifices publics de la France. Nous en dressons la liste exacte d'après les notes de l'auteur, et nous la publierons dans la prochaine livraison de la Revue, avec les beaux vers que Théophile Gautier lui adressait en 1831, une appréciation de son talent de statuaire, par son ami M. W. Bürger, et les admirables paroles que notre illustre historien M. Henry Martin a prononcées sur sa tombe. P. L. Jacob, bibliophile.

⁂ Un artiste d'origine française, M. E. Lenné, vient de mourir à Berlin. Il avait dessiné les beaux parcs allemands de Laxemberg (près de Vienne), de Sans-Souci, de Bobelsberg, de Charlottenbourg.

⁂ M. Bougenier, peintre, né à Valenciennes, est décédé à Paris à l'âge de soixante-cinq ans : c'était un des plus anciens élèves de Gros.

⁂ M. Aristide Le Carpentier, le célèbre antiquaire dont on admirait la collection archéologique à l'exposition des arts rétrospectifs, est mort à Paris le samedi 17 février.

⁂ John Thompson, graveur sur bois, d'un talent remarquable, vient de mourir à Londres : il était âgé de quatre-vingt-un ans.

⁂ On annonce aussi la mort prématurée de M. F. Bonvin, peintre original et fantaisiste, frère du peintre de genre et d'intérieur, qui a exposé des tableaux remarqués au dernier salon.

# TABLE DES MATIÈRES

## CONTENUES DANS LE VINGT-DEUXIÈME VOLUME

OCTOBRE 1865 A MARS 1866.

